MŌRĀN 'ETHŌ

20

Dr. Jean - Paul Deschler

CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE
(Christian Iconography)

ST. EPHREM ECUMENICAL RESEARCH INSTITUTE (SEERI)
BAKER HILL, KOTTAYAM - 686 001
INDIA
2004

ܟܬܒ ܚܙ

ܗܢܐ ܟܬܒ ܕܝܠܝ ܕ ܡܪܝ ܐܢܛܘܢ ܟܝܪܙ ܘܟܠ ܡܢ

Ex Libris

Beth Mardutho Library

The Malphono George Anton Kiraz Collection

ܟܠ ܐܢܫ ܕܡܫܐܠ ܠܗܕܐ ܟܬܒܐ ܕܢܩܪܐ ܐܘ
ܢܫܘܐ ܐܘ ܕܢܦܠ ܡܢܗ ܘܠܐ ܡܗܝܡ ܠܗ ܠܢܦܫܗ
ܐܘ ܠܐ ܢܫܕܪ ܡܢܗ ܡܕܡ ܢܗܘܐ ܒܥܐ ܩܕܡ
ܕܝܢܗ ܕܐܠܗܐ ܐܝܟ ܕܐܢ ܓܢܒ ܡܢ ܒܝܬ
ܩܕܫܐ ܘܢܗܘܐ ܚܪܡ ܘܠܐ ܡܫܬܒܩ ܠܗ
ܥܕ ܕܢܦܠ ܡܢ ܐܝܕܗ ܐܡܝܢ ܘܐܡܝܢ ܘܐܡܝܢ ܣܠܐ

Anyone who asks for this volume, to read, collate, or copy from it, and who appropriates it to himself or herself, or cuts anything out of it, should realize that as he will have to give answer before God's awesome tribunal as if s/he had robbed a sanctuary. Let such a person be held anathema and receive no forgiveness until the book is returned. So be it, Amen! And anyone who removes these anathemas, digitally or otherwise, shall himself receive them in double.

Mõrãn 'Eth'õ – 20

CHRISTLICHE IKONOGRAPHIE

(CHRISTIAN ICONOGRAPHY)

Dr. Jean - Paul Deschler

St. Ephrem Ecumenical Research Institute (SEERI)
Baker Hill, Kottayam 686 001, Kerala, India

February 2004

Christliche Ikonographie
(Christian Iconography)

Dr. Jean- Paul Deschler

Mõrãn 'Eth'õ - 20

First published: February 2004

Published by
St. Ephrem Ecumenical Research Institute (SEERI)
Baker Hill, Kottayam 686 001, Kerala, India

Price: Rs. 125 (India)
US$ 10 + Postage (Abroad)

Style & Layout
Right Perspective, Kottayam

Printed at
St. Joseph's Press, Mannanam

Contents

Editorial		**V**
Vorwort		**VII**
Vorbemerkungen		**1**
I.	**Die Bedeutung der Ikonen**	**3- 5**
	1. Psychologischer Einfluss	3
	2. Soziale Wirkung	3
	3. Religiöse Funktion	4
II.	**Gegenstand und ikonographisches Muster**	**5-8**
	1. Porträt: Autonomes Figurenbild	5
	2. Szenerie: Kompliziertes Szenenbild	6
	3. Belehrung: Theologisches Lehrbild	7
III.	**Geschichte**	**8-12**
	1. Ursprünge, Wurzeln	8
	2. Entwicklung	10
	3. Ikonoklasmus	11
IV.	**Theologie**	**12- 17**
	1. Argumente der Bilderfeinde	12
	2. Argumente der Bilderfreunde	12
	3. Philosophischer Hintergrund	15
	4. Westliche Zurückhaltung und östliche Begeisterung	16
V.	**Wort und Bild: Literarische Quellen**	**18- 22**
	1. Heilige Schrift	18
	2. Apokryphe Schriften	19
	3. Liturgische Texte	19
	4. Hagiographische Texte	21
	5. Patristische Texte	22
VI.	**Betrachtung ausgewählter Ikonen**	**22-29**
	1. Christus	22
	2. Gottesmutter	23
	3. Heilige	25
	4. Feste	26
	5. Mystisch-didaktische Ikonen	27

VII. Liturgie und Ikone **29-32**
1. Vergegenwärtigung 29
2. Lobpreis 30
3. Die Ikonostase 30
4. Theosis, Vergöttlichung 31
5. Der liturgische Text 32

VIII. Gesichtspunkte der Ästhetik **32-36**
1. Religiöse Kunst in West und Ost 32
2. Die Sprache der Ikonen 32
3. Antinaturalismus 33
4. Geometrische Strukturen 34
5. Perspektive 34
6. Farben und Licht 35

IX. Technik des Ikonenmalens **37-41**
1. Brett, Rand, Riegel 37
2. Stoff, Leim, Weißgrund 37
3. Vorzeichnung 38
4. Vergoldung 38
5. Farbe, Ei-Tempera 39
6. Griechische und Russische Technik 39
7. Beschriftung 40
8. Firnis 40
9. Ikonenbeschlag 40
10. Der Ikonenmaler und sein Werk 41

Schlussbemerkung **41**

Abbildungen 45

Englische Literatur in Auswahl 46

Christian Iconography – English Outline 48

Editorial

NUMBER TWENTY OF MÕRÃN 'ETH'Õ follows its previous number with no practical gap of time between them. Whereas the previous one was concerned with the Syriac language, this one deals with iconography – the most beautiful and perhaps exclusively eastern Christian form of religious art. Here is an attempt by an accomplished expert in the subject to trace the history and development of this artistic form to portray the truth, scenes and personalities of the Bible. The fidelity with the biblical text of these artistic representations is highlighted. It is for this reason that icons are especially appreciated and venerated.

The author whose personal background is Byzantine reminds the Syriac Churches that they are the originators of this wonderful art form. He invites them and earnestly appeals to them to rediscover their heritage in this field. He cites the book of Rabbula and other Syriac manuscripts to buttress his assertions.

The text is in German. A list of contents in English is given at the end. We look forward to bring out later an English version of this small but lovely publication.

Vorwort

MAN kann es im Abendland und in der abendländisch geprägten Welt nicht genug betonen: Das Christentum ist im syrisch-palästinischen Raum entstanden, und hier haben die christlichen Kirchen ihre Wurzeln. Sowohl die juden- wie auch die heiden-christlichen Urgemeinden brachten in allen Bereichen des religiösen Lebens mit großer Kreativität eine Kultur hervor, die auch andern Völkern mitgeteilt wurde, zu denen das Evangelium kam.

Dass die reichen Formen der byzantinischen Liturgien auf Syrien zurückgehen (Johannes Chrysostomus stammte aus Antiochien), ist spätestens durch die Arbeiten von Forschern wie A. Baumstark bekannt geworden. Und Orientalisten wie S. Brock, die uns die Schätze der syrischen Dichter-Theologen neu zugänglich machen, weisen nach, wie stark deren Einfluss auf die byzantinische Kirchendichtung war (z. B. jener der syrischen Madraše auf die griechischen Kontakien – die Heimatstadt Romanos' des Meloden ist Homs; Ephrems des Syrers Madraše wurden übrigens für griechische Gemeinden sehr rasch in deren Sprache übersetzt).

Aus der Erkenntnis heraus, dass auch die christliche Ikonographie ihre Wurzeln hauptsächlich in Syrien hat (wo geschichtliche Umstände allerdings das religiöse Bild fast ganz zum Verschwinden brachten), kam die Idee auf, im St. Ephrem Ecumenical Research Institute zu Kottayam diesem Thema Kurse und Seminare zu widmen.

Das Ziel dieser Veranstaltungen und auch der vorliegenden Schrift ist ein dreifaches: Erstens wollen sie auf die mannigfachen Formen der christlichen Kunst außerhalb des Reichs von Konstantinopel aufmerksam machen. Zweitens soll eine Hochform der Ikonographie, die leichter zugänglich ist, nämlich die byzantinische und die aus ihr entwickelte russische, dem Teilnehmer und Leser die Geschichte der religiösen Darstellung und den Sinn des sakralen Bildes (Ikonentheologie) nahebringen. Und drittens ist es ihr Anliegen, das Bedürfnis nach Werken wahrer Kunst zu wecken, die nicht

oberflächlich-irdische, sondern geistige Schönheit sichtbar machen, so dass die aus dem westlichen Kunstbetrieb stammenden, oft kitschig-süßlichen Produkte wieder verschwinden können, sobald begabte und geschulte Maler die echte Ikone in ihrer Heimat inkulturieren.

Gerade die Gläubigen der indischen Kirchen syrischer Herkunft werden mit diesen „Fenstern zur Ewigkeit" viel gewinnen, denn durch die Ikone schauen wir auf die Welt jenseits von Zeit und Raum.

Wer sich mit den liturgischen Texten der syrischen Tradition einerseits und mit den Darstellungen der byzantinischen Ikonen andererseits beschäftigt, findet auf Schritt und Tritt übereinstimmende Aussagen (eine Ikone wird „geschrieben" und „gelesen"!). Wenn man auch nicht immer von einer direkten Umsetzung sprechen kann, so darf man doch beides auf dieselbe frühchristlich-syrische Wurzel zurückführen; und dies gilt sogar dann, wenn es sich um ein junges russisches Ikonenthema handelt.

An dieser Stelle sei nur auf zwei Beispiele hingewiesen:

– Zur Ikone vom *Baum des Lebens* (*Früchte der Passion*, s. Abb. 13) passen die Worte des *Sedro* im *Safro* des Freitags:

> *Durch Dein Kreuz möge die Kirche erhöht und ihre Kinder beschützt werden.*
> *Durch Dein Kreuz möge unsere Sünde weggewischt und die Rechtschaffenheit vermehrt werden.*
> *Durch Dein Kreuz möge der Feind niedergeworfen und der Gläubige gefestigt werden.*
> *Durch Dein Kreuz mögen die Lebenden gestützt und die Toten aufgerichtet werden...*

– Die Osterikone der *Salbenträgerinnen* (*Myrophoren*) entspricht einigen Versen aus einem sonntäglichen *Safro*:

> *Heute haben sich die Wachenden* (d. h. Engel) *oben erhoben*
> *und sind herabgestiegen, in weiße Gewänder gehüllt,*
> *um ihren Herrn ehren zu können, Der erstanden ist,*
> *und um seine Auferstehung zu verkündigen...*
> *Heute gingen die Jüngerinnen zum Grab des Erlösers,*
> *um Seinen kostbaren Leib zu salben*
> *und Seine Auferstehung zu verkündigen.*

Kottayam,
12. Febr. 2004

Jean-Paul Deschler

Christliche Ikonographie

Vorbemerkungen

– Der Mensch als geschichtliches Wesen

Der Mensch ist ein geschichtliches Wesen, d. h. er ist sich bewusst, dass alle Dinge und Ereignisse an die Dimensionen von *Raum* und *Zeit* gebunden sind. Dies gilt für die Ebene der Natur und die Ebene der Kultur.

Für die Ebene der *Natur* ist es offensichtlich: In Kerala gedeihen Kokospalmen, in England nicht. Die physikalischen Gesetze von Masse, Bewegung, Temperatur gelten überall auf der Erde, aber wenn die *Voraussetzungen* verschieden sind, haben diese Gesetze oft auch verschiedene Auswirkungen: Wenn ein Auto aus 30 m Höhe von einer Brücke auf das Wasser stürzt, versinkt es, wird aber viel weniger beschädigt als bei einem Sturz auf gefrorenes Wasser…

Auf der Ebene der *Kultur* versagt unser logisches Denken oft: Wir setzen ohne Weiteres voraus, dass unsere eigene *Lebensweise* die richtige ist, und wenn wir mit Menschen außerhalb unseres engen Umfelds zusammenkommen, ist unsere Reaktion Staunen und Befremdung, je nachdem sogar Ablehnung und Feindseligkeit. (Dies kommt nicht nur zwischen einem Schweizer Bergbauern und einem Senegalesen vor, sondern bereits zwischen einem Schweizer aus Zürich und einem Schweizer aus Basel – und gerade da kann uns klar werden, wie wichtig in unserem Leben die kulturelle *Tradition* ist, die sich in der Sprache, in der Religion und in vielen andern Aspekten des Alltagslebens auswirkt.)

– *Inkulturation*

Unser Überblick über die Ikonographie bezieht sich hauptsächlich auf die byzantinische Sakralkunst russischer Ausprägung. Das bedeutet nicht, dass diese die beste oder gar die einzig richtige wäre, sondern sie ist ein gutes Beispiel für Inkulturation.

Die Byzantinische Kirche übernahm von der syrisch-palästinensischen Kirche viele Elemente der Glaubenspraxis – liturgisches Ritual, Gebetsweise, Ikonographie –, und entwickelte sie auf dem eigenen Boden mit den eigenen Formen weiter. Dies muss das Prinzip aller Kulturkreise sein: die Verbindung von Offenheit und Eigenständigkeit.

– *Inkarnation*

Das wichtigste Glaubensgut der Christenheit ist die *Inkarnation Gottes* in der "Fülle der Zeit" (Gal 4,4), die Verbindung von Gottheit und Menschheit in Jesus Christus. Diese zentrale Tatsache der Heilsgeschichte ist auch für die Ikonen-Theologie und für die Verwendung der sakralen Bilder von Bedeutung.

– *Definition von "Ikone"*

Das Wort "Ikone" kommt vom griech. *eikôn* (εἰκών, genauer vom mittelgr. εἰκόνα – *eikona*), das ganz allgemein "Bild" oder "Abbildung" bedeutet. In einem engeren Sinn bezeichnet es eine Darstellung Christi, der Muttergottes und der Heiligen, ob es sich um Monumentalmalerei handelt (also Fresken und Mosaiken an Kirchenwänden) oder um ein bewegliches Bildnis in beliebiger Technik, und zwar flächig oder plastisch gestaltet. (Dazu zählen also auch Reliefs oder Seidenstickereien.)

Heute versteht man unter Ikone im engsten Sinn ein sakrales Bild, das meist in Eitempera auf eine Holztafel gemalt ist.

– *Faszination durch Ikonen*

Der moderne Mensch des Westens, sogar wenn er kein religiöses Leben führt, fühlt sich seltsam angezogen, wenn er eine Ikone vor sich hat. Kaum jemand kann dabei sagen, woher eigentlich diese Faszination kommt. Man sagt etwa: "Diese Ikone gefällt mir halt einfach." Oder: "Dieses Bild spricht mich an."

Ja, es handelt sich um ein Sprechen, um eine *Sprache in Formen und Farben*; und daher muss man das Vokabular dieser Sprache kennen, um die Botschaft besser zu verstehen.

I. Die Bedeutung der Ikonen

Im Glaubensvollzug der östlichen Christen (besonders der byzantinischen Tradition) hat die Ikone einen bedeutenden Stellenwert. Dies ist auf drei Ebenen feststellbar: der psychologischen, sozialen und religiösen.

1. Psychologischer Einfluss

Es ist eine psychologische Tatsache: Der Mensch dürstet nach Schönheit. Dieses Verlangen, diesen Durst vermag die Ikone in reichem Maß zu stillen.

Viele Ikonen überraschen uns durch ihre künstlerische und *ästhetische Schönheit*. Darüber hinaus aber ist es die *innerliche Schönheit*, die unsere Seele anrührt, der Reichtum an Symbolik, die geistige Dichte, der theologische Gehalt, die Ordnung und der Friede.

Wir sollten uns viel mehr bewusst sein, wie wichtig für uns die visuellen Eindrücke sind, wie stark ein symbolischer Gegenstand, eine Foto, ein Film unsere *Seele beeinflusst*. Man kann ohne Übertreibung sagen: Der Mensch wird innerlich von dem geformt, was er durch die Sinne aufnimmt; er nimmt die Gestalt dessen an, was er betrachtet. Die Betrachtung des Heiligen Antlitzes erhebt unsere Seele, verwandelt und verklärt sie.

2. Soziale Wirkung

Auch im Bereich der menschlichen Gemeinschaft (und erst recht der kirchlichen Gemeinde) hat die Ikone eine wichtige Funktion: Sie ist *Trägerin von Informationen*, eben eine Art Sprache.

Der Mensch hat ein vitales Bedürfnis nach Kommunikation. Nun kostet es ihn aber große Anstrengungen, eine Sprache zu erlernen: Als Zeichensystem unterliegt sie den komplizierten Gesetzen der Semiotik. Wichtige Begriffe sind dabei *Verschlüsselung* und *Entschlüsselung*. Um eine Botschaft richtig zu verstehen, benötige ich einen Schlüssel zur Entzifferung; bei der menschlichen Sprache dient als Kode die Kenntnis von Wortmaterial und Grammatik. Ähnlich ist es bei der Sprache der Ikonen: Wir müssen den Schlüssel erwerben, d. h. die *Kenntnis des Chiffriersystems*, also all der Einzelheiten, die eine bestimmte Bedeutung haben.

Ein Beispiel: Auf der Ikone von Johannes dem Vorläufer (d. i. Johannes der Täufer) sieht man ein Bäumchen mit einer Axt. Das ist die Übertragung seiner Bußpredigt: *Bekehrt euch! Schon ist die Axt an die Wurzel der Bäume gelegt* (Mt 3.2.10). Johannes ist häufig mit Flügeln versehen. Sie erinnern daran, dass er der Bote des Herrn ist (griech. ἄγγελος – *Engel* heißt "Bote") und dass er *mehr als ein Prophet* ist (Mt 11,9f.; Lk 7,28). Die Steine bedeuten: *Gott kann aus diesen Steinen dem Abraham Kinder erwecken* (Mt 3,9).

3. Religiöse Funktion

Was die Orte anbelangt, an denen Ikonen zu finden sind, so kann man sagen: Sie begleiten sowohl das Privatleben des Gläubigen als auch das Leben der Gemeinde, die sich zum Kult versammelt. So gibt es Ikonen in den *Privathäusern*. In Russland spricht man von der "schönen Ecke"; ein Besucher grüßt und verehrt zuerst die Ikonen, bevor er sich mit der Familie unterhält. Für ein neugeborenes Kind lassen die Eltern gern eine Ikone des Namenspatrons malen. Man nennt sie "Maßikone" (russisch *размерная икона*), weil das Brett (der Bildträger) nach der Länge des Kindes zugeschnitten wird. Es ist auch Brauch, dass die Eltern ihren Kindern zur Hochzeit oder bei anderen wichtigen Gelegenheiten eine Ikone schenken und sie damit segnen.

Doch treten wir in eine *byzantinischen Kirche* ein, die eigentlich den Kosmos abbildet: Wir sehen uns umgeben von den Heiligen, die in Kuppeln und Apsiden, auf Mauern, Säulen und Tafeln gemalt sind; vor allem aber fällt uns die *Ikonostase* auf, die Bilderwand vor dem Altarraum mit ihren Darstellungen von Heiligen und von Szenen aus der Heilsgeschichte: Wir fühlen uns geradezu aufgefordert, mit der himmlischen Kirche in Verbindung zu treten. Die orthodoxen Gläubigen haben denn auch ein ausgeprägtes Bewusstsein von der *Gemeinschaft der Heiligen*.

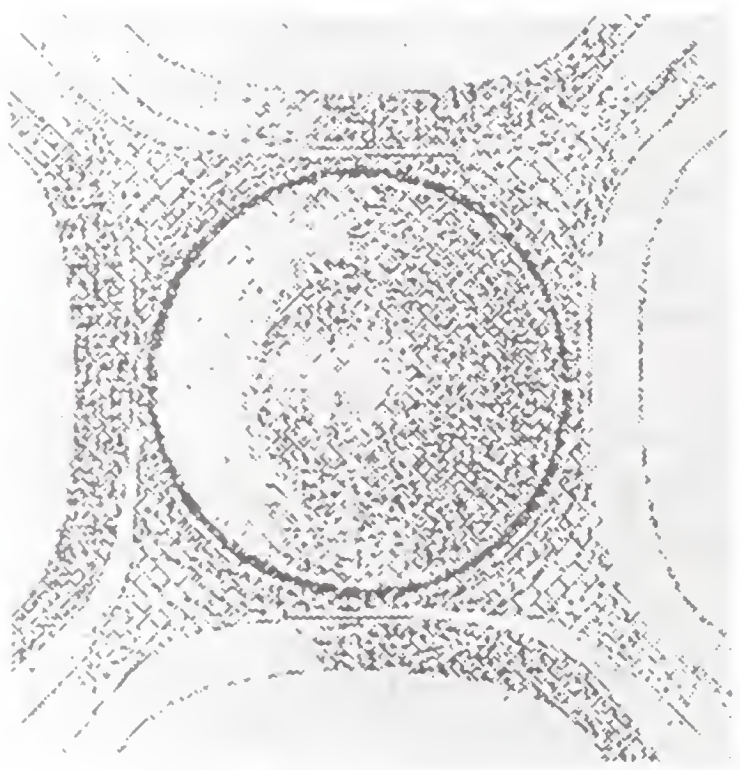

Abb. 1. **Kreuz und Kosmos:**
Schema einer Kuppel mit Kalotte, Pendentifs und Gurtbögen

Vergleichen wir diesen lebendigen heiligen Raum, in dem alles seine besondere Bedeutung hat, mit gewissen Kirchen in der westlichen Welt, kahl, von jedem sakralen Bild entblößt: Für einen Orthodoxen ein Gefühl der Leere und Kälte. Wen wundert's, dass Engel und Heilige für viele Katholiken und die meisten Protestanten keine Wirklichkeit mehr sind, nach dem Motto: "Aus den Augen – aus dem Sinn"? In einer östlichen Kirche ist man nie allein. Man verspürt die Atmosphäre, die zum Beten und Meditieren anregt. Keineswegs wirkt die Ikone ablenkend und zerstreuend, sondern sie dient dem Betrachter als *Konzentrationsstütze*. Sie hilft ihm, aktiv am liturgischen Geschehen teilzunehmen, d. h. seine Seele und sein ganzes Wesen

auf den Himmel und auf Gott auszurichten – auf die Wirklichkeit schlechthin, unendlich wirklicher als die irdische Wirklichkeit.

Die praktische Verwendung der Ikonen im religiösen Alltag, das Beten vor ihnen ist nicht einfach ein Ritual; auch verstehen orthodoxe Christen die Ikonen nicht nur als „Armenbibel", als Möglichkeit einer alternativen Schriftlesung. Das kirchlich geweihte Kultbild, durch den Heiligen Geist „mit göttlichen Energien erfüllt", hilft dem gläubigen Beter als ein *Gnadenmittel* auf dem Weg zu Gott. Wie die Sakramente wirkt es einerseits nicht als magischer Gegenstand von sich aus, andererseits ist es nicht bloß ein Objekt subjektiver Frömmigkeitsübung, sondern eine Möglichkeit der Manifestation des göttlichen *Heilswirkens* am Menschen, der sich der Gnade öffnet, um die verdunkelte Gottebenbildlichkeit (Gen 1,27) in der *neuen Schöpfung* wieder zu erlangen (2Kor 5,17; Eph 4,24).

II. Gegenstand und ikonographisches Muster

1. Porträt: Autonomes Figurenbild

Eine erste Gruppe bilden die *autonomen Figurenbilder*, also die Porträts heiliger Personen. Dazu gehören die verschiedenen Typen der *Christus-, Muttergottes- und Heiligenikonen*. Es gibt das Kopfbildnis, Schulter- und Halbstück, die sitzende und stehende Ganzfigur. Die dargestellte Person kann ein Attribut tragen, aber Architektur und Landschaft fehlen hier.

Abb. 2. Autonomes Figurenbild:
Gottesmutter des Zeichens

2. Szenerie: Kompliziertes Szenenbild

Zweitens gibt es das *komplizierte Szenenbild*; hier sind die Personen in einer bestimmten Lebenssituation und in einer bestimmten Umgebung dargestellt. Oft werden auch zeitlich aufeinander folgende oder weiter auseinander liegende Ereignisse in einem Bild gezeigt. Zu dieser Gruppe gehören in erster Linie die Ikonen des *Festzyklus*: Alle Hauptfeste des Herrn und der Muttergottes, aber auch viele kleinere Feste im Verlauf des Kirchenjahres erhalten ihre eigene Ikone (und gerade hier zeigt sich, wie die östliche Sakralkunst in die Liturgie eingebunden ist). Dazu kommen weitere Darstellungen *biblischer Szenen* und die so genannten *Vitenikonen*; diese komponieren in vielfältigen Spielarten mehrere Ereignisse aus dem Leben der Heiligen, meist um sein zentrales Porträt angeordnet. Dadurch entsteht für den Betrachter ein gut verständlicher Ablauf: Er kann die gemalte Biographie sozusagen lesen, zumal die Bildeinheiten mit Stichworten oder ausführlichen Legenden beschriftet sind. (Zur Beschriftung der Ikone wird später noch einiges zu sagen sein.)

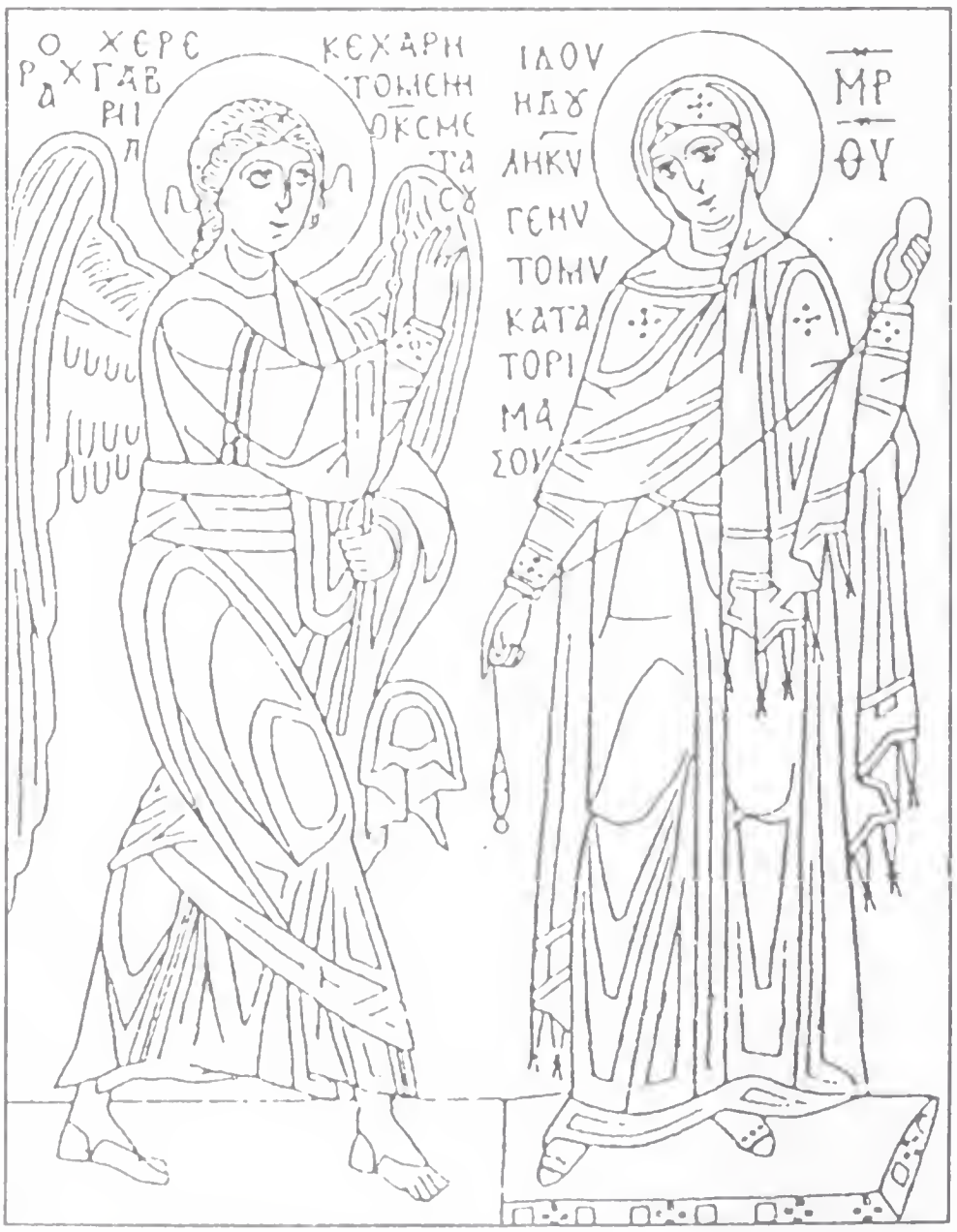

Abb. 3. Kompliziertes Szenenbild: **Die Verkündigung**
(Text: *Freue dich, Gnadenvolle...* Lk 1,28)

3. Belehrung: Theologisches Lehrbild

Drittens entstand noch das *theologische Lehrbild*. Bei diesem ist der Abstand zwischen dem äußerlich, vordergründig Dargestellten und dem gemeinten Gehalt manchmal sehr groß; denn verschiedene theologische Aussagen lassen sich nur symbolisch darstellen und sind deshalb nicht so leicht zu verstehen, z. B. die *Thronbereitung* (ἑτοιμασία – *,etoimasia*), die auf Christus als den Weltenrichter hindeutet.

Es gibt Ikonen, die man eigentlich als anschauliche theologische Traktate bezeichnen kann: Es sind Mischtypen aus Lehrbild und Szenenbild, etwa die Darstellung des Glaubensbekenntnisses, des Vaterunsers und bestimmter Hymnen (z. B. *Eingeborener Sohn*).

Die Muttergottes ist auf verschiedenen griechischen und russischen Ikonentypen von Propheten in variabler Anzahl umgeben. Einer davon heißt *Похвала Богоматери* (*Lobpreis der Gottesmutter*). Das Zentrum bildet die Darstellung der thronenden Muttergottes (**C** in Abb. 4). Über ihr erscheint in rundem Medaillon Christus Pantokrator (**B**) und ganz oben Gott Zebaot (**A**), wie Jesus beidhändig segnend.

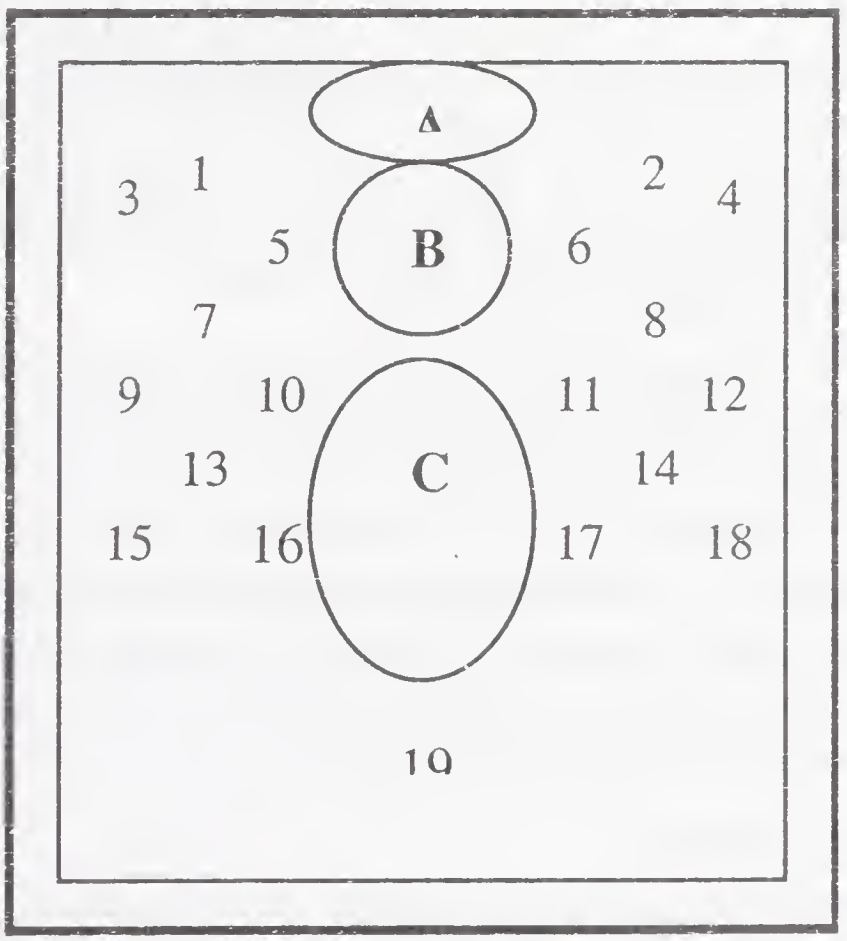

Abb. 4. Theologisches Lehrbild:
Lobpreis der Gottesmutter, Skizze
(Muttergottes mit „Propheten der Inkarnation")

Die Propheten (1-19), die auf der Skizze Abb. 4 außergewöhnlich zahlreich die Muttergottes umgeben – wobei die Anordnung einer strengen Achsensymmetrie folgt – , weisen mit ihren Aussagen auf Schriftblättern

auf die *Inkarnation des göttlichen Logos, die Gottesmutterschaft und die Jungfräulichkeit Marias* hin. Bileam, als „Heidenprophet" ohne Nimbus, nimmt unten die Mitte ein.

Das Osterbild der Ostkirche, ein zentrales Thema, dürfen wir hier nicht übergehen. Es zeigt die *Hadesfahrt* (*Descensus – Abstieg zur Unterwelt*) des Herrn und die Erlösung der alttestamentlichen Gerechten, oft mit vielen Einzelheiten aus den Apokryphen (Engel schlagen den Satan und fesseln den Hades, der gute Schächer betritt das Paradies usw.) – doch sie trägt immer die Bezeichnung *Auferstehung* (ἀνάστασις – *Anastasis*).

III. Geschichte

Die Geschichte und Archäologie der christlichen Ikonographie soll hier nicht ausführlich dargelegt, sondern nur kurz umrissen werden; man muss jedoch eine Ahnung vom *kulturellen Hintergrund* und von der *historischen Situation* haben, welche die Kunst und den Gehalt des sakralen Bildes beeinflusst haben.

Auf der *Ebene der Religion und des Glaubens* sind als Stichworte die *Acheiropoietos* und die *Schablone* zu nennen: Dies sind die Pole, zwischen denen die Ikonen entstehen können. Der eine Pol ist das *Nicht von Menschenhand gemalte Bild des Antlitzes Christi* (das *Mandylion*, Abgarbild), den entgegengesetzten Pol bildet die Massenproduktion, die Herstellung oberflächlicher und kitschiger Bilder.

Auf der *Ebene der Kunstgeschichte* (die eng verflochten ist mit der politischen, sozialen und Kirchengeschichte) soll ein Stichwort genügen: Byzanz. Die Hauptstadt des Oströmischen Reiches war der Brennpunkt, in dem sich nichtchristliche und frühchristliche Bildtraditionen sammelten: das römische Kaiserbildnis und das ägyptische Mumienporträt (vgl. Abb. 5), die Katakombenmalerei und die syrisch-palästinensische Ikonographie (fassbar in den Illuminationen von Handschriften sowie in den Kleinkopien auf Pilgerampullen und Reliquienkästchen).

1. Ursprünge, Wurzeln

Die Kunst des Frühchristentums wurzelt in den Kulturen der antiken Welt: Dies war im Wesentlichen die heidnische Welt des *Hellenismus* und die Welt des *Alten Orients* (Ägypten, Mesopotamien, Persien), wo dem Bild eine mystische und magische Kraft beigemessen wurde. Bilder waren allgegenwärtig, und man war mit ihrer Bedeutung gemeinhin vertraut. Das Christentum machte sich viele Elemente dieser Kulturen zu eigen, ihre religiöse Haltung samt der Sprache des Gebets und der Kunst, aber es goss all dem einen neuen Geist ein. Zahlreiche Motive der reichen, ja üppigen

Abb. 5. **Mumienporträt** aus Ägypten (Mus. Toronto)

hellenistischen Bildwelt wurden übernommen, assimiliert und für die christliche Verkündigung verwendet: Der Typus des Philosophen wurde zu Christus, zu einem Propheten oder Apostel; der Hirte in ländlicher Idylle diente als Christus der Gute Hirte, und viele alte Symbole bekamen eine spezifisch christliche Bedeutung. Dazu nur ein paar Beispiele: Die Palme oder der Garten wird zum Sinnbild des Paradieses, ein Schiff bedeutet die Kirche. Der wohlbekannte Fisch, ein jüdisches Symbol messianischer Nahrung, diente den Christen als Erkennungszeichen und Glaubensbekenntnis *in nuce* mit dem Akrostichon für Christus (griech. ΙΧΘΥΣ für 'Ιησοῦς Χριστός Θεοῦ Υἱός Σωτήρ – *Jesus Christus, Gottes Sohn, Erlöser*). Solche Symbole erschienen bereits im 2. Jh., und die Christen schufen auch neue.

Die Malereien vor der Regierungszeit des Kaisers Konstantin waren alle schlicht und nüchtern, mit ein paar wenigen Strichen und Farbtupfern ausgeführt.

Die Einstellung des frühen Christentums dem Heiligenbild gegenüber war noch zwiespältig. Viele Amtsträger der Kirche lehnten es ab mit dem Hinweis auf das Bilderverbot im Alten Testament (Ex 20,4f.) sowie auf die magische Auffassung götzendienerischer Praxis des Heidentums, von der man sich distanzieren musste.

Das Kirchenvolk dagegen zögerte nicht, Bilder von Christus, Maria und den Aposteln anzufertigen. Im Römischen Reich begegnete man auf Schritt und Tritt dem Porträt des Kaisers und den Bildnissen verdienter Bürger und Beamter. Für die Gläubigen war es daher nur natürlich und selbstverständlich, auch Christus als den wirklichen Herrn im Bild zu zeigen, dazu die Märtyrer als Helden des Glaubens. Sogar die Synagoge scheute sich nicht, die Geschichten der Heiligen Schrift in Fresken und Mosaiken darzustellen (vgl. Dura Europos).

2. Entwicklung

Die *historische Ermöglichung* des sakralen Bildes war gegeben, als dank Kaiser Konstantin das Christentum 313 toleriert und bald sogar zur Staatsreligion erklärt wurde. Der vormalige Zwang, den römischen Herrscher mit der Verehrung seines Porträts durch Weihrauch als göttlich anzuerkennen, fiel dahin, und sowohl Weihrauch als auch Bilder konnten jetzt dem Kult des wahren Gottes dienen (ganz ähnlich der hymnischen Sprache der heidnischen Mysterien, die sich auch für den christlichen Gottesdienst als geeignet erwies). Deren Verwendung bedeutete nun nicht mehr heidnische Kaiservergottung, Götzendienst und Abfall von Christus.

Nach Konstantins Bekehrung und der Erhebung von *Byzanz* zur Residenz als "Zweitem Rom", während des 4. und 5. Jahrhunderts, fand das sakrale Bild seine ausgereifte Form. In der Hauptstadt kamen die hellenistischen und orientalischen Einflüsse zusammen und bildeten die großartige Synthese der *spezifisch christlichen Kunst*, die man "byzantinisch" nennt, einer Kunst, der nicht einfach nur schmückende Funktion zukam, sondern die auf unnachahmliche Weise als Mittel des christlichen Glaubenszeugnisses dienen sollte.

Alle Kunstformen wurden gepflegt, mit Vorliebe aber das Mosaik sowie die Wand- und Tafelmalerei. Und von Byzanz empfingen alle Provinzen des Römischen Reiches und andere Regionen das Erbe dieser feinsinnigen Kunst – sowohl die bereits christlichen Länder (z. B. Georgien) wie auch die neu missionierten (z. B. die slavischen).

Einschneidende Ereignisse wie Ikonoklasmus und Kreuzzüge, Mongolen- und Türkenherrschaft zeitigten hemmende und fördernde Auswirkungen.

Die *örtlichen Gegebenheiten*, das heißt bereits vorhandene Traditionen und eigener Gestaltungsdrang bewirkten eine Weiterentwicklung der Ikonenkunst – man könnte dies mit der Veränderung einer Sprache vergleichen oder aber mit der Aufspaltung der Grundsprache in mehrere Dialekte. Neben ausgereiften *Hochformen* der Tafelmalerei begegnen wir biederer *Volkskunst*. In verschiedenen Gebieten (z. B. Serbien, Rumänien und Ruthenien) hatte auch der Kontakt mit dem westlichen Barock- und Nazarenerstil deutliche Folgen.

Die Kunstgeschichte unterscheidet im Hinblick auf Geographie und Stil im *griechischen Raum* die italo-byzantinische, die italo-kretische, die zyprische und die melkitische Ikone; im *Balkan* die makedonische, serbische, bulgarische und rumänische; im *ostslavischen Raum* die karpato-ukrainische, ukrainische und russische. In Russland wiederum gibt es die "Malschulen"

von Pskov, Novgorod, Jaroslavl', Vladimir, Moskau und von Karelien, die so genannte Zarenschule, die Stroganovschule und die Altgläubigenmalerei.

Die Jahrhunderte bedeuten gleichzeitig die Blütezeit der Kirchenväter, des Mönchtums und der Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten. Das erste kirchenamtliche Dokument, das sich mit Ikonographie und Bilderverehrung befasste, erließ das Konzil "in Trullo" 692.

Die Verbindung von Gottheit und Menschheit in Jesus ermöglicht eine *milde Auslegung des alttestamentlichen Bilderverbots*. Genau besehen, liefern aber schon die alttestamentlichen Anweisungen zur Anfertigung der Ehernen Schlange und der Keruben eine Art „Bildergebot".)

Noch mehr: das alte Gesetz mit seiner propädeutischen Aufgabe findet die Vollendung in Christus, Der seine Gebote nicht etwa aufgehoben, sondern im göttlichen Sinn erfüllt hat. Die Interpretation der Kirchenväter lässt sich auf viele neutestamentliche Stellen stützen, besonders bei Paulus (z. B. Mk 2,27; Lk 16,16; Röm 10,4; Gal 3,23ff.; Eph 2,15), wenn der Legalismus des Spätjudentums gemeint ist. Das „Gesetz des Geistes" (Röm 8,2) aber, den eigentlichen Willen Gottes, darf man nicht gering schätzen (Jes 42,1.4; Ez 36,27; Mt 5,17ff.; 7,21).

Das strikte Bilderberbot bezog man nur auf Gott selbst, Der nicht sichtbar und deshalb auch nicht abbildbar ist. Genau an diesem Punkt aber gingen die Ansichten der Christen auseinander, und die *Meinungsverschiedenheit* wurde zu einem ernsten Streit und schließlich zu einem erbitterten *Kampf*. Das erzählende Bild (ἱστωρία – *'istoria*) und das symbolische Zeichen (σύμβολον – *sumbolon*) wurde geduldet, aber das Porträt (χαραχτήρ – *haraktēr*) forderte einige Theologen der ersten Jahrhunderte zu Kritik und Ablehnung heraus (z. B. Irenäus und Eusebius). Die großen Kirchenväter von Kappadokien gehörten zu den Befürwortern: Bilder seien lehrreich, nützlich für die Frömmigkeit und ehrwürdig.

3. Ikonoklasmus

Tatsächlich schlichen sich da und dort abergläubische und götzendienerische Praktiken in die Ikonenverehrung ein. Im Westen und Osten traten Bischöfe gegen solche Missbräuche auf, manchmal übereifrig durch Verbot und Zerstörung jeglicher Bilder in ihrer Eparchie. Die Synode von Elvira erließ im Jahr 300 ein Dekret, das verbot, in Kirchen an die Wände zu malen, "was verehrungs- und anbetungswürdig ist" (PL 84,306). Das galt allerdins nur für Spanien.

Ein Bilderstreit aber, der die ganze christliche Ökumene erfasste, brach im 8. Jahrhundert aus. Eröffnet wurde der Kampf im Jahr 726 vom

byzantinischen Kaiser Leo III., nicht nur aus theologischen, sondern auch aus politischen Gründen (Rücksicht auf die islamischen Nachbarn). Der *Ikonoklasmus*, ein grausam geführter Glaubenskrieg, dauerte über hundert Jahre (726-843). Er wurde schließlich zu einem Machtkampf zwischen Kaiser- und Mönchtum, der viel Blutvergießen und die Zerstörung der meisten Ikonen mit sich brachte.

IV. Theologie

1. Argumente der Bilderfeinde

Der Verzicht auf religiöse Bilder bzw. ihr Verbot war nicht nur die Folge des alttestamentlichen Bilderverbots, der volkstümlichen *Missbräuche* und der Rücksicht auf *Judentum* und *Islam*. Die theologische Argumentation der Bildergegner ging von christologischen Überlegungen aus. Sie verlangten eine rein geistige Gottesverehrung, denn die Darstellung der gottmenschlichen Person Christi sei unmöglich und führe zur Ketzerei (nämlich entweder zum Nestorianismus – zur Trennung der göttlichen Natur von der menschlichen, weil nur diese gemalt werden könne – oder aber zum Monophysitismus – zur Vermengung der beiden Naturen). Ein materielles Bild leugne also die hypostatische Union und erniedrige die Heiligkeit des Dargestellten.

2. Argumente der Bilderfreunde

Die positive Seite des Bilderkampfes war die Ausarbeitung einer großartigen *Ikonen-Theologie*. Wir verdanken sie den bedeutendsten Theologen jener Zeit (z. B. Johannes von Damaskus und Theodor von Studion), die mit ihrer gründlichen Kenntnis der Heiligen Schrift, der Kirchenväter und Philosophen, mit scharfem Verstand, aber auch mit ihrer Beredsamkeit, ihrem Mut und Eifer diese Bilderlehre geschaffen haben.

Die Argumentation der Bilderfreunde basiert auf der *Schöpfungs-* und *Heilsgeschichte*. Ausgangspunkt ist eigentlich die Frage nach der "Absicht" des Gottes; Er hat den Menschen *nach Seinem Bild und Gleichnis* (Gen 1,26f.) geschaffen und für ein Leben in der seligen Anschauung Gottes bestimmt.

Der *Alte Bund* nach dem Sündenfall war das Zeitalter, in dem Gott sich durch Sein *Wort* offenbarte, die Zeit des *Hörens* und des Wartens auf den Messias; daher war es verboten, den unsichtbaren Gott darzustellen (abgesehen von den symbolischen Bildnissen des Bundeszeltes). Nach S. Bulgakov ist letztlich der Sündenfall die Grundlage des Bilderverbots (*Ikona* 89). Aber dieses Verbot war nur eine vorläufige Maßnahme.

Das Alte Testament ist vollendet im *Neuen Testament,* der Zeit des *Schauens.* Denn Gott offenbart sich im *Wort und Bild* zugleich, da das ewige Wort Gottes, der *Logos*, Mensch geworden ist. Gott hat sich mit der Materie verbunden und ist sichtbar geworden.

Der christliche Glaube erkennt in der Geburt Jesu die zentrale Tatsache der Heilsgeschichte und sieht in Ihm das *Bild des Vaters* (2 Kor 4,4; Kol 1,15); die Gläubigen bekennen dies nicht nur in der Verkündigung Seines Wortes, sondern auch durch die Darstellung Seines Bildes.

Die *Inkarnation* des Sohnes rechtfertigt die Herstellung des heiligen Bildes. So argumentierten die rechtgläubigen Theologen im Bilderstreit, und dies hat das *Konzil von Nikaia* im Jahr 787 feierlich verkündet. Die Väter stellen ganz logisch fest, die Anfertigung von Ikonen sei eine wesentliche Bedingung für die Christen: Sie ist ein *Glaubenszeugnis* – also nicht nur möglich und erlaubt, sondern sogar notwendig und geboten (bereits das Trullanische Konzil hatte diesen Weg im 82. Kanon vorgezeichnet). Die Ablehnung der Ikone kommt einer Leugnung der Inkarnation gleich. Man kann sagen, der *Sieg der Orthodoxie* über die Bilderstürmer sei der Triumph des wahren Glaubens über die christologischen Häresien, welche die Wahrheit des Gott-Menschen ablehnen.

Die orthodoxe Kirche feiert am ersten Sonntag des Vierzigtägigen Fastens diesen Sieg der Orthodoxie. Im *Kontakion* des Festes heißt es:

> *Das unumschreibbare Wort des Vaters*
> *ist umschreibbar geworden,*
> *indem es aus dir Fleisch angenommen,*
> *Gottesgebärerin.*

Dieser Satz drückt die *christologische Grundlage* der Ikone aus; das Bildnis Christi gibt das Dogma des Konzils von Chalkedon (451) wieder: Es stellt die *Person* Jesu dar – dem Vater gleich in Seiner *göttlichen* Natur, uns aber gleich in Seiner *menschlichen* Natur.

Weder die göttliche noch die menschliche Natur lässt sich isoliert darstellen. Deshalb zeigt die Ikone Christus immer als *Gott-Menschen* in Seiner Herrlichkeit (δόξα, *gloria*): durch Nimbus und Gloriole, durch die griechische Inschrift ο ω Ν („der Seiende"), den Ausdruck von Würde, Hoheit und Glanz – sogar in der Darstellung Seiner Erniedrigung am Kreuz. (Hier haben wir nicht den zermarterten Menschen vor uns, von Wunden bedeckt, nicht das tragische Antlitz des grausam Hingerichteten wie bei westlichen Kreuzigungsbildern.)

Das Dogma von der Doppelnatur Christi ist eng verbunden mit dem Dogma von der Gottesmutterschaft Mariens (Ephesos 431). Sie ist wirklich die Mutter

Gottes, die am Werk der Erlösung mitgewirkt hat. Durch ihre Würde, Vollkommenheit und Heiligkeit hat sie als erste das Ziel erreicht: die Herrlichkeit, die Vergöttlichung.

Nach der Mutter Gottes sind es alle Heiligen, die durch die Verklärung ihres Wesens Anteil an der himmlischen Herrlichkeit erlangen. Daher fährt das Kontakion vom Sonntag der Orthodoxie weiter:

> *Der Sohn hat das befleckte Abbild*
> *wieder ins Urbild gewandelt*
> *und mit göttlicher Schönheit erfüllt.*

Diese Worte enthalten den *soteriologischen Aspekt*, den wir schon aus der Formulierung der Kirchenväter kennen: *Gott ist Mensch geworden, damit der Mensch vergöttlicht werde* (vgl. Athanasius, *Epist.*, PG 26,1411). Die Inkarnation hat das verdunkelte Ebenbild und die Gottähnlichkeit des Menschen wiederhergestellt, denn in Jesus, dem *Abbild des Vaters*, ist die menschliche Natur in ursprünglicher Unversehrtheit verwirklicht, und indem Er durch Seine Taufe das Wasser heiligte, schenkte Er ihm die sakramentale Kraft, allen Menschen die Wiedergeburt zu vermitteln. In seiner Homilie auf die Taufe Christi lässt Jakob von Sarug († 521) den Herrn zum widerstrebenden Johannes sagen, indem Er auf Adam anspielt:

> *So lass mich niedersteigen, um das Bild zu reinigen, das verdunkelt worden ist.* (V. 211)

Und Er hat mit Seinem Tod das Lösegeld (Mk 10,45; 1Tim 2,5f.; 1Pet 1,18f) für viele bezahlt. Ephrems hymnische Theologie drückt es so aus:

> *Der Gute wurde gefesselt und befreite die Bösen,*
> *die gebunden waren durch ihre Sünden.*
> *Die Gebundenen wurden erlöst durch den Gebundenen,*
> *so wie der Gekreuzigte den Gekreuzigten erlöste.*
> (Virg. 30,11; vgl. CSCO 223)

Gemeint sind die Seelen im Totenreich und der reuige Schächer, der vor ihnen allen das Paradies betreten darf (Lk 23,43).

Die Heiligkeit des Menschen teilt sich seiner Umgebung mit: Auf den Ikonen hat die Welt – Landschaft, Tiere, Gebäude – ihr Aussehen verändert: Die *Harmonie der Schöpfung* ist wiederhergestellt, die Einheit in Gott und der Friede sind wiedergefunden.

Die Ikone zeigt die *Verklärung des Kosmos* mit Hilfe ihrer besonderen Stilmittel: Sie widerspiegelt die zukünftige Welt, in der die physikalischen Gesetze keine Geltung mehr haben. Das Kontakion endet mit einem dritten Satz:

Indem wir das Heil bekennen,
stellen wir dies dar in Wort und Werk.

Das heißt: Unsere Antwort an Gott besteht darin, Seinen Heilsplan anzunehmen und zu bekennen. Wir *bezeugen* die Wahrheit auf zweifache Weise: erstens indem wir den *Wortlaut* des Dogmas mündlich oder schriftlich verkünden, zweitens indem wir es durch Werke bekannt machen, z. B. durch Anfertigung von *Bildern*.

3. Philosophischer Hintergrund

Nach der theologischen Grundlage, der Inkarnation, müssen wir uns auch an den *philosophischen Hintergrund* erinnern, den die Väter kannten. Man hat oft die *pädagogosch-didaktische Rolle* der Bilder betont: Sie sind die *biblia pauperum*, die Schrift der Analphabeten (Gregor d. Gr., ep. ad Serenum, PL 77,1027). Die religiöse Kunst des Westens ist auf diesem Gesichtspunkt stehen geblieben, während im Osten die Auffassung von der Ikone sich der *griechischen Philosophie* bedient.

Für Platon sind die Naturdinge nichts als Bilder und Schatten der ewigen Ideen, denen allein wirkliche Existenz eignet (Höhlengleichnis: Politeia VII,1-3/514a-518b). Nach derselben Auffassung weisen die Verteidiger der Ikone darauf hin, dass *überall Bilder* seien:

- das *Wort* (sowohl das gesprochene wie das geschriebene) ist das Abbild eines Begriffs, einer Idee;
- der *Begriff* ist das Abbild eines Gegenstandes;
- das *Gedächtnis* ist die Abbildung der Vergangenheit;
- die *Gleichnisse* Jesu sind Bilder oder Illustrationen religiöser Wahrheiten;
- der *Mensch* endlich ist als Gottes Bild und Gleichnis geschaffen (Gen 1,26).

So kommt Ioannes Damaskenos zum prägnanten Ausspruch: *Alles ist Bild, und das Bild ist alles.*

Welche *Beziehung* besteht nun zwischen einer Ikone und der dargestellten Person? Sicher haben die Ikonoklasten recht, wenn sie eine magische Gleichsetzung verwerfen. Es ist aber die *Ähnlichkeit*, welche Urbild und Abbild verbindet: Diese Ähnlichkeit des Gemäldes stellt eine Art *Teilhabe am Vorbild*, am Prototyp dar. Diesen Gedanken von der μέθεξις (*methexis*) hatte ebenfalls Platon entwickelt: Die wahrnehmbaren Dinge (die kontingent und veränderlich sind) haben Anteil am Sein der unveränderlichen Wesen. Die Sinnenwelt verweist auf die eigentlichen Wirklichkeiten, auf das urbildhaft Seiende, die Ideenwelt. Oder andersherum gesagt: Die ideale Wesenheit (der πρωτότυπος) ist im empirischen Gegenstand anwesend, aber

eben nur auf unvollkommene Weise darin verwirklicht. In diesem Sinn kann Theodor von Studion sagen, das Urbild sei in der Ikone gegenwärtig (PG 99,420).

Doch es ist für den gläubigen Christen auch ohne Rückgriff auf den Platonismus eine Tatsache: Gottes Geist ist überall wirksam und in allen Dingen "inkarniert", insbesondere in jenen, die durch Gebet und Epiklese Seinem Gnadenwirken übereignet werden.

4. Westliche Zurückhaltung und östliche Begeisterung

Die Auffassung der Ikonentheologen fiel in der *byzantinischen Welt* auf fruchtbaren Boden, denn er kam der griechischen Denkweise und dem orientalischen Bilderdenken entgegen. Die Entscheidung des Konzils von Nikaia mit dem feierlichen Anathema gegen die Bilderfeinde wurde mit *Begeisterung* aufgenommen, und sie wird jedes Jahr am "Sonntag der Orthodoxie" festlich begangen – nicht einfach nur als Triumph der Bilderfreunde über die andere Partei, sondern als Sieg des unverfälschten Glaubens über eine gefährliche Irrlehre.

Anders in der *lateinischen Kirche*: Obwohl die Päpste gegen die Ikonoklasten das Wort ergriffen hatten (Gregor II. und Gregor III. hatten Kaiser Leo III. scharf verurteilt), stießen die Bestimmungen von Nikaia im Weströmischen Gebiet auf *Zurückhaltung* und sogar auf *Widerstand*. Dabei zeigt sich wieder deutlich der Einfluss einer durch Jahrhunderte gewachsenen Kultur – und ebenso klar die Dynamik politischer Interessen und Machtkämpfe. Kurz gesagt: Da war einerseits die Erkenntnis des Papstes, dass er im oströmischen Kaiser nicht mehr den nötigen Rückhalt finden würde und dass deshalb künftig eine neue imperiale Macht im Westen nötig sei; die schlechte Stimmung des Frankenkönigs Karl wegen einer abgewiesenen Heirat, der Zorn auf die Überheblichkeit der Griechen und die Abwehrhaltung gegen byzantinische Übergriffe im Westen. Und da war andererseits die völlig verschiedene Bild-Auffassung, der die mystische und christologische Dimension fehlte (in Aachen musste man sich weder mit den zerstörerischen Häresien noch mit dem Einfluss des Islam auseinandersetzen), und schließlich die miserable Übersetzung der Konzilsakten: Ausgerechnet die wichtige Unterscheidung zwischen "Verehrung" und "Anbetung" kam im lateinischen Text nicht vor (προσκύνησις und λατρεία waren beide mit *adoratio* wiedergegeben!). So verwarfen die Aachener Hoftheologen in den *Libri Carolini* die Beschlüsse von Nikaia. Dies war ein verhängnisvoller Markstein auf dem Weg zum Bruch zwischen Rom und Konstantinopel, dem *Großen Schisma* von 1054.

Vergleichen wir die religiöse Kunst des Westens mit der sakralen Kunst des christlichen Ostens. Die Trennung zwischen Ost und West beginnt sich

deutlich in der Zeit der Gotik abzuzeichnen. Bis zum 11. Jh. ist es das Ziel eines Künstlers, das Unsichtbare darzustellen. Von da an entfernt sich die westliche Kunst von der Tradition und verliert mehr und mehr den Sinn für das Sakrale und für die Transzendenz, das Jenseitige.

Der Ikonenmaler des Ostens ist Mönch und Theologe. Er orientiert sich an der *Lehre der Kirche*, den liturgischen Hymnen und der Heiligen Schrift.

Ein Beispiel: Die Ikone der Geburt Christi folgt genau den Berichten des Evangeliums und der Apokryphen. Die Darstellung steht im Dienste der *Objektivität* und Wahrheit, richtet sich deshalb nach den Kanones, den kirchlichen Glaubensregeln, sowie den entsprechenden ikonologischen Normen und untersteht der Kontrolle durch den Bischof.

Im Westen dagegen tendiert das Weihnachtbild in die Richtung des *Individualismus*. Der Maler schafft ein Kunstwerk nach seiner Phantasie und nach der zeitgenössischen Mode, ein *Kunstbild*, das sich oft genug auf die Ebene des sinnlich Erfahrbaren beschränkt, während der Ikonograph ein *Kultbild* malt, ein Bild, das die Seele des Betrachers heiligen soll.

Für die Kirche des Ostens ist Maria immer die *Mutter Gottes*, die Gnadenvolle, und daher wird sie zugleich als die ganz Demütige und Majestätische dargestellt. Von Geburt an ist sie dazu auserwählt, an Gottes Heilsplan mitzuwirken – vorbereitet durch ihre heiligen Eltern und die Priester.

Auf den *Renaissance*-Gemälden ist Maria kaum mehr als die Gottesmutter zu erkennen: Der Nimbus ist verschwunden – das Kreislein, das über ihrem Kopf schwebt, ist nicht mehr die Gloriole, Zeichen der Teilhabe an der Herrlichkeit Gottes. Für den Künstler dient Maria sozusagen als Vorwand, eine *schöne Frau* zu malen. Das Kind wird nicht mehr als präexistenter Emmanuel gezeigt, sondern ist ein gewöhnliches Kind geworden, von Jesus ist bloß das menschliche Wesen übriggeblieben. Darstellungen der heiligen Familie werden zu Genre-Bildern; wir sehen eine Gruppe profaner Menschen, graziös, lieblich, schön. Wichtig ist die anatomische Vollkommenheit und die leibliche Schönheit – *diesseitsbezogener Humanismus*.

Anders im Osten: Da gilt nicht das Schlagwort vom Humanismus, sondern das Leitwort *Theosis* (θέωσις – 'Vergöttlichung'): Es geht um die Betrachtung des Göttlichen, Unsterblichen, Ewigen. Das Programm entspricht der Theologie der Kirchenväter, es ist *soteriologisch*, vom Erlösungswerk Christi bestimmt: *Gott ist Mensch geworden, damit der Mensch vergöttlicht werde* (s. o.).

V. Wort und Bild: Literarische Quellen

1. Heilige Schrift

Wenn Gott zu den Menschen „spricht", tut Er dies häufig in Visionen und Auditionen, d. h. in Gesichten und Hör-Erfahrungen von Propheten, die eigentlich „Unsagbares" auf die menschliche Ebene bringen. Es ist auch nicht verwunderlich, dass die Sprache der Heiligen Schriften voll ist von Bildern, die das *Wort Gottes* in die Menschensprache zu übertragen versuchen. Schon von daher liegt es nahe, die Aussagen der Bibel zu illustrieren oder überhaupt durch Bilder zu ersetzen. Die göttliche Offenbarung ist nicht auf die Sprache des Wortes allein angewiesen. Das Konzil von Nikaia stellt fest, dass die Heilige Schrift und das Heilige Bild einander gegenseitig erklären, ja gleichwertig sind (Mansi 13,269f.) – wie denn auch das griechische γραφή (*grafē*) sowohl *Schrift* und *Schreiben* als auch *Bild* und *Gemälde* bedeuten kann.

Eine Szene mit erzählendem und dramatischem Charakter (z. B. *Auffahrt des Propheten Elija*, *Auferweckung des Lazarus*) bedarf, vom Titel und von den obligaten Namen abgesehen, keiner erklärenden Beschriftung. Soll dagegen ein lyrischer oder lehrhafter Text im Bild wiedergegeben werden (z. B. der Lobpsalm 148 – *Lobet den Herrn von den Himmeln her* – mit seiner ausgeklügelt-harmonischen Darstellung der Zonen vom Himmel bis in die Unterwelt), fügt der Maler als Verständnishilfe oft Aufschriften im Bildfeld und auf den Rändern hinzu – was mit knappen Stichworten oder vollständigen Zitaten geschehen kann.

Die „mystisch-didaktische" *Ikone des heiligen Heerführers, des Erzengels Michael* stellt den eschatologischen Endsieg Gottes und Seiner himmlischen Heerscharen über Satan dar, den ewigen Thron des Allmächtigen, das Weltgericht und den Sturz Luzifers; dabei verwendet sie biblische und apokryphe Quellen, besonders solche apokalyptischer Natur.

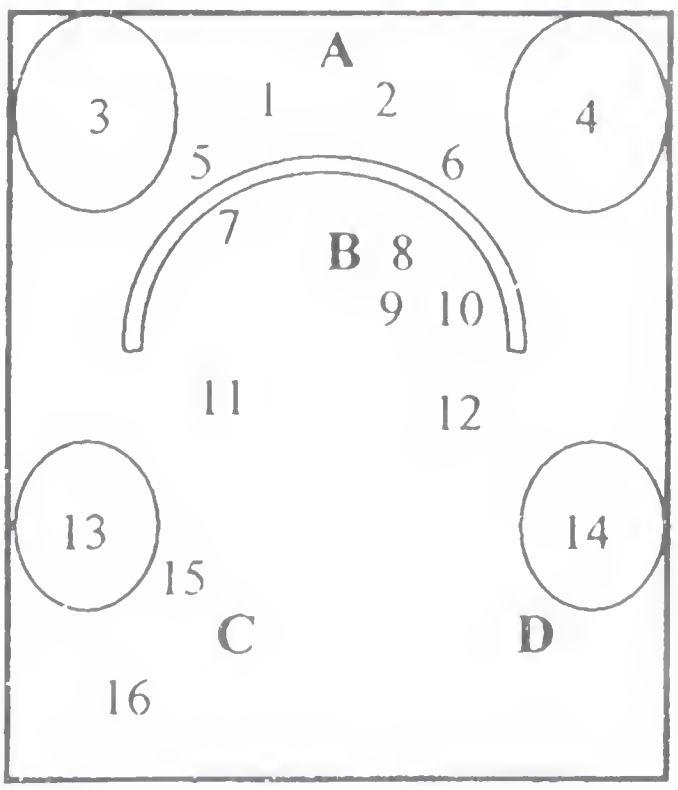

Abb. 6. **Erzengel Michael, der Heerführer**, Kompositionsskizze mit Bildelementen (Buchstaben) und Aufschriften (Zahlen)

2. Apokryphe Schriften

Historisches Wissen ist nützlich und notwendig, aber Historizismus ist in der Theologie fehl am Platz. An die Schöpfungsgeschichte der Genesis einen naturwissenschaftlichen Maßstab anzulegen ist falsch, und ebenso unangebracht wäre es, *apokryphe Schriften* abzulehnen, nur weil sie nicht in den biblischen Kanon aufgenommen worden sind. Manche von ihnen verdienen deswegen Beachtung, weil sie ein Zeugnis von Glauben und Spiritualität der frühen Kirche ablegen. Kirchenväter und Volk haben sie hoch geschätzt, und sie haben auch in der Liturgie ihre Spuren hinterlassen.

Wie die Aussagen solcher Schriften sich in Form von Bildern wiedergeben lassen, ist an verschiedenen Ikonen zu sehen. Das *Protevangelium Jacobi* findet seinen Niederschlag in den Ikonen von der *Geburt der Gottesmutter* (oft mit vielen Details der Vorgeschichte), vom *Tempelgang* der dreijährigen Maria und von der *Geburt Christi* (wobei weder die Hebamme Zelomi mit ihrer ungläubigen Freundin Salome noch der zweifelnd grübelnde Joseph fehlen dürfen). Der *Abstieg Christi in den Hades* (immer als *Auferstehung* betitelt, mit der aufgebrochenen Höllenpforte, der Befreiung der Seelen usw.) fußt auf dem *Nikodemus-Evangelium*, das seinerseits auf Quellen des 2. Jh. und schließlich auf eine Bemerkung im ersten Petrusbrief (3,18f.) zurückgeht. Der *Transitus Mariae* (mit der Versammlung der Apostel, der Übergabe der Seele, dem Anschlag und der Bekehrung des jüdischen Priesters) ist auf der Ikone vom *Entschlafen der Gottesmutter* "nachzulesen"; der *Doctrina Addaei* verdanken wir das Herzstück der Abgar-Geschichte und die wichtigste Christusikone, die *Aheiropoietos* (ἀχειροποίητος – die *'Nicht von Hand Gemachte'*).

3. Liturgische Texte

In der „Fülle der Zeit" (Gal 4,4) ist der ewige Logos *Fleisch geworden und hat unter uns Wohnung genommen* (Jo 1,14). Unzählige Hymnen der orthodoxen Kirche lassen die Gläubigen erleben, dass Er *um unseres Heiles willen vom Himmel herabgestiegen* (Credo) und die Weltgeschichte dadurch zur *Heilsgeschichte* geworden ist.

Von den liturgischen Texten der Byzantinischen Kirche seien folgende Hymnen erwähnt, die als "Quellen" Wort für Wort in detailreiche Bilder (vom Typ der "mystisch-didaktischen Ikone") umgesetzt worden sind und wenigstens die Anfangsworte als Titel tragen: *O einziggeborener Sohn*, *Wir stellen die Cherubim dar* und *Würdig ist es* (Chrysostomos-Liturgie), *Über dich freut sich* (Basileios-Liturgie), *Weine nicht um mich, Mutter* (Großer und Heiliger Freitag), *Durch das Band der Liebe* (Großer und Heiliger Donnerstag). Auf der letztgenannten Ikone symbolisiert ein verschlungener

Streifen das „Band der Liebe", das Christus (A in Abb. 7), die Evangelisten (α bis δ) und das Apostelkollegium (1 bis 12) – also die Kirche – verbindet. Das erste Wort des griech. Hymnus, συνδεσμός – *syndesmos*, bedeutet ‚Band' im konkreten und abstrakten Sinn, also auch ‚Fessel' (vgl. „in der Fessel der Bosheit" Apg 8,23) und ‚Verbindung'. Im Slavischen lautet das Initialwort союзъ – *sojuz*, das auch einen politischen *Bund*, ein *Bündnis*, eine *Allianz*, *Konföderation* oder *Union* bezeichnen kann (vgl. das erste С in der russischen Abkürzung СССР für *Sovetunion*).

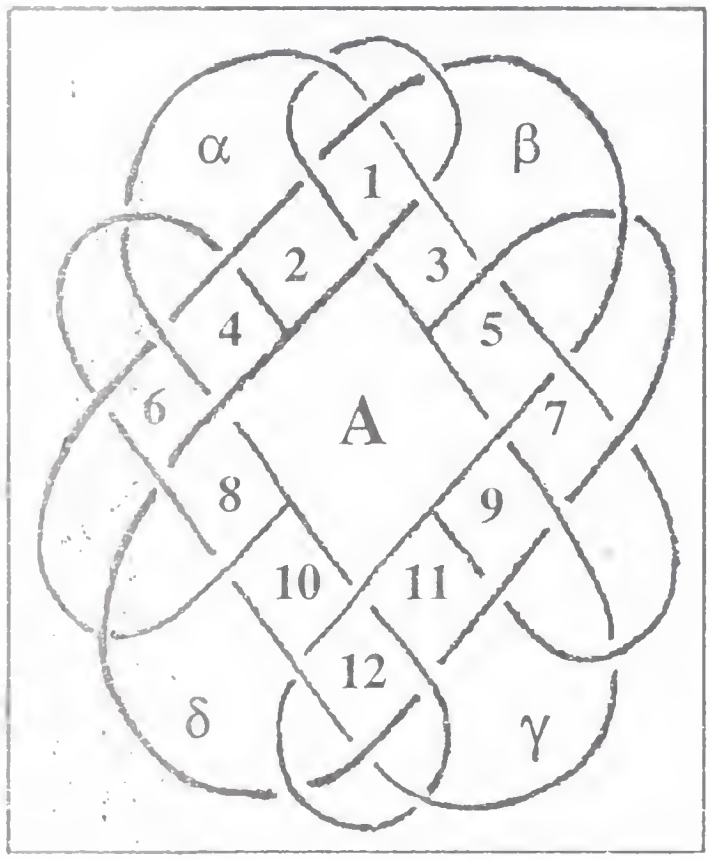

Abb. 7. **Das Band der Liebe,** Kompositionsskizze

Feiert man die Gottesdienste der Syrischen Kirche mit, so stößt man ebenfalls auf unzählige Stellen, deren Aussagen bei Griechen und Russen in Ikonen erscheinen. Die eucharistische Liturgie (*Qurbono*) beginnt mit den Worten des Priesters: *Maria, die Dich getragen, und Johannes, der Dich getauft hat, seien unsere Fürsprecher* – und man sieht eine *Deesis* vor sich. Besonders häufig sind die Anspielungen auf die Präfigurationen bei den Propheten des Alten Testaments. Im allgemeinen Offizium (*Šḥimo*) singt man beispielsweise:

Dem Mose ist durch den Busch, der brannte, aber nicht verzehrt wurde, die heilige Jungfrau gezeigt worden, dem Jakob durch die Leiter und dem Ezechiel durch das verschlossene Tor... (*Mawrbo* in der Maṭutin – vgl. die Ikone *Gottesmutter des nichtverbrennenden Busches*, Skizze Abb. 16);

... Gesegnet bist du, die du Mutter Dessen wurdest, Den Himmel und Erde nicht fassen können... (*Sedro* in der Matutin vom Mittwoch – Ikone *Gottesmutter des Zeichens*, Skizze Abb. 2);

... Mose hat dich mit dem Busch verglichen und dein Vater David mit der Arche, Gideon hat dich durch das Vlies dargestellt und Jakob, der Gerechte, durch die Leiter... (*Qolo* der Muttergottes in den Laudes am Samstag – Ikone *Lobpreis der Gottesmutter*, Skizze Abb. 4);

4. Hagiographische Texte

Die Christen begannen bereits im 2. Jh. Aufzeichnungen über Leben und Tod der Märtyrer zu verfassen, denn mit ihrem Blutzeugnis sind diese innig mit dem Herrn verbunden. Märtyrerakten und *Martyrologien*, zum Verlesen im Gottesdienst am Jahrestag des Todes bestimmt, wurden später zu einem neuen literarischen Genus ausgebaut, zur *Heiligenvita*, in der sich Historisches und Legendäres verbindet. Viele Szenen dieser Viten tragen Züge des Lebens Christi und der Muttergottes; sie folgen einem Muster, das mit einer gewissen Stereotypie bei verschiedenen Heiligen wiederkehrt und etwa so aussehen kann: Ein Ehepaar wartet lange vergeblich auf Nachkommenschaft; dank Gottes besonderer Gnade kommt schließlich doch ein Kind zur Welt; dieses zeigt von Anfang an ein asketisches Bestreben (Verweigerung der Muttermilch an Fasttagen); es lernt in zartem Alter lesen und interessiert sich für religiöses Schrifttum; der Jugendliche verlässt das Elternhaus, um in der Einöde oder in einem Kloster ein Leben des Gebets zu führen; und so fort bis zu den Wundern am Grab des Heiligen. Diese Gleichförmigkeit bedeutet, dass der Mensch zu einem *alter Christus*, eben ein Heiliger geworden ist.

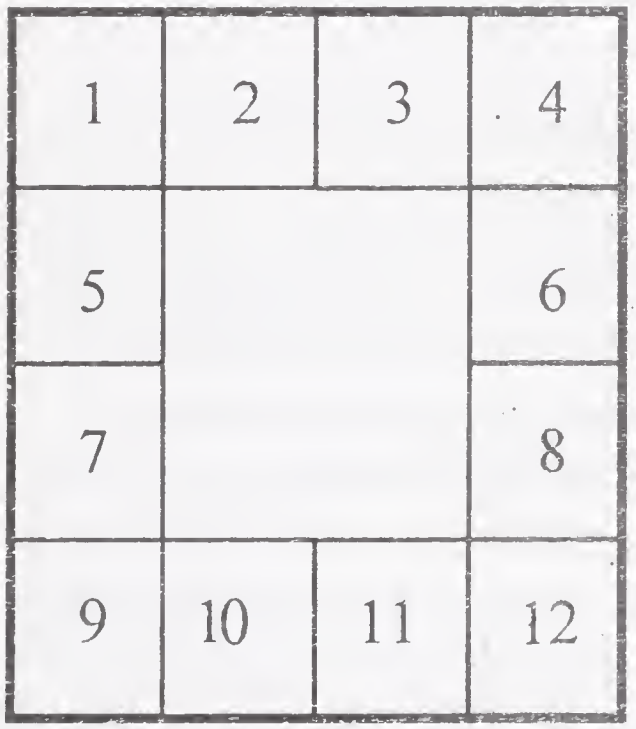

Abb. 8. **Vitenikone** mit 12 Einzelszenen in Randbildern (Klejma), Skizze

Doch diese Grundmuster lassen viele individuelle Ausprägungen zu, denn Tausende von Heiligen hatten einen unverwechselbaren Lebenslauf, der gleich nach ihrem Tod getreu festgehalten wurde, weil die Zeitgenossen diese Helden des Glaubens und Vorbilder der Liebe bewunderten und verehrten. Die Viten wurden in verschiedenen Redaktionen weitergegeben und gesammelt (z. B. im 10. Jh. von Symeon Metaphrastes im *Menologion*) und ergaben einen dankbaren Stoff für *Vitenikonen* mit abgeteilten Bildfolgen und solchen in kontinuierendem Stil.

Auch "Anekdotensammlungen" wie die *Apophthegmata Patrum* ("Weisungen der Väter", d. h. der ägyptischen Mönche, ab 400 gesammelt) sind für Ikonen geeignet, weil ihre prägnanten Aussprüche auf einem Schriftblatt in der Hand des Heiligen diesen identifizieren und den Betrachter ansprechen (vgl. Abb 11).

5. Patristische Texte

Von den Kirchenvätern, deren Gedanken auf Ikonen ihren Niederschlag fanden, seien genannt: Aphrahat, "der Persische Weise" (A. 4. Jh.), der die Asketen mit ihrer Enthaltsamkeit den körperlosen Engeln vergleicht (*Demonstrationes*, Patr. Syr., Paris 1894, 309); Ephrem der Syrer († 373), der in der *Rede über Einsiedler und Mönche* ähnlich spricht:

> *Wie die Geistigen sind sie,*
> *obwohl unter den Körperlichen weilend,*
> *wie die Engel im Himmel,*
> *obwohl unter den Irdischen.*
> (V. 125ff.)

Solche Vorstellungen führten zur Redeweise vom "engelgleichen Leben" (βίος ἀγγελικός) der Mönche und zu deren Darstellung etwa auf der Ikone vom *Weltgericht*, wo sie mit Flügeln versehen reihenweise himmelwärts fliegen. Hier ist Ioannes Klimakos anzuschließen, dessen Paradiesesleiter als Kompendium der Askese zur Ikone *Gesicht des hl. Johannes von der Leiter* geführt hat.

VI. Betrachtung ausgewählter Ikonen

1. Christus

Den Ikonodulen zur Rechtfertigung des Kultbildes und den Malern als Vorlage für die Darstellung Christi dient das *Nicht von Menschenhand gemachte Bild*. Die bekannteste *Acheiropoietos* ist das *Edessenum*, das Tuch (*Mandylion*), das der Herr mit dem Abdruck Seines Antlitzes dem kranken König Abgar sandte und das mit dem Schweißtuch der Veronika (lat. *vera icon – 'das wahre Abbild'*) und dem Turiner Grabtuch vergleichbar ist.

Durch Sein Leben und Sterben als Mensch und Seine Auferstehung, die der Menschheit die Vergottung wieder ermöglicht hat, wurde Christus zum *Erlöser*, Dessen Menschenfreundlichkeit in der Liturgie immer wieder gepriesen wird. Eine weitere auf Ikonen übliche Bezeichnung ist *Pantokrator* ('*Allherrscher*'), die auf den Gottestitel im griechischen Alten Testament zurückgeht.

Die verschiedenen Aspekte werden durch klare ikonographische Elemente dargestellt: das goldschraffierte Gewand und die Engel-Gloriole weisen auf die göttliche Herrlichkeit hin; der Kreuznimbus mit der griechischen Inschrift ο ω Ν ('*der Seiende*', Ex 3,14) identifiziert Ihn als den Gott Israels; der sternartige Doppel-Rhombus ist das Zeichen der Neuen Schöpfung am Ende der Zeiten, die Thronbereitung (ἑτοιμασία – *'etoimasia*) Symbol für das Weltgericht und für Christus den *Kommenden*.
Bei aller Erhabenheit des erhöhten Herrn bleibt Christus aber der *erfahrbare Gott*.

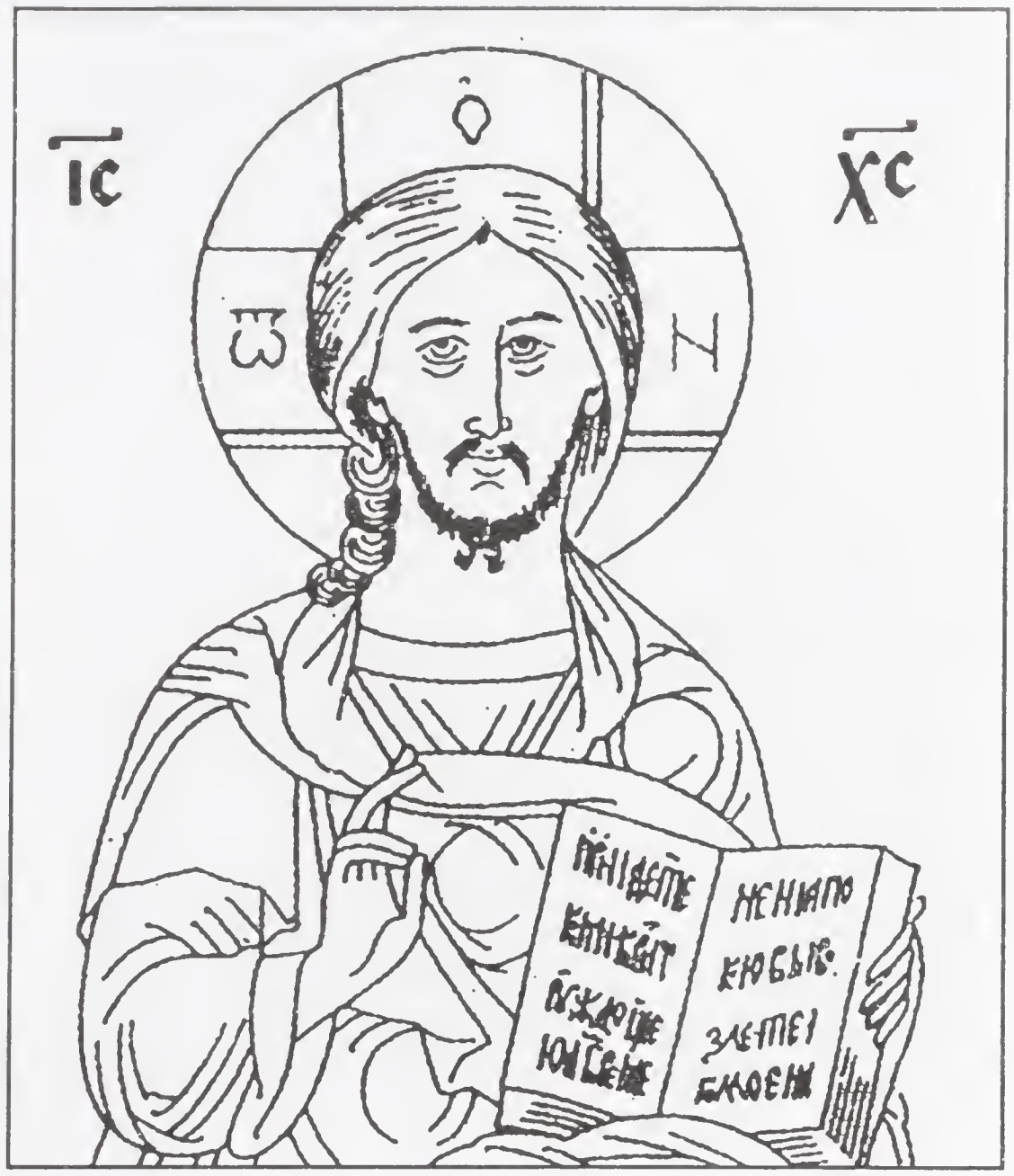

Abb. 9. **Christus Pantokrator**
(Text: *Kommt alle zu mir...* Mt 11,28)

2. Gottesmutter

Hunderte von *Gottesmutter-Hymnen und -Ikonen* bringen dem Beter in unendlicher Variation die Bedeutung Marias nahe. Die frühe Kirche ist zwar im Umfeld von Orientalischen Mutterkulten entstanden, aber im Gegensatz zu diesen hat die Marienverehrung eine geschichtliche Grundlage; sie wird auch nie zum selbständigen Kult, sondern bleibt auf Christus bezogen: Weil Er aus ihr hervorgegangen "wie die Blüte aus dem Zweig" (vgl. Jes 11,1), ist Maria *Gottesgebärerin* (Konzil von Ephesos 431); und weil Gott das Erlösungswerk an ihre Bereitschaft gebunden hat (Lk 1,38), ist sie nach der Verkündigung (Lk 1,26ff.) Geist- und Christusträgerin, und so ist jede Ikone der Gottesmutter ein Bild Christi und des Heiligen Geistes.

Abb. 10. **Gottesmutter von Smolensk** (Hodegetria, 17. Jh.)

Die Gottesmutter-Ikonen lassen sich aus wenigen *Grundtypen* ableiten. Der erste ist die *Hodegetria* (ὁδηγήτρια – 'die Wegführerin'), jahrhundertelang Schutzbild Konstantinopels: Maria in Halbfigur trägt Jesus auf dem linken Arm sitzend, mit der Rechten weist sie auf den Sohn. Christus hebt segnend die rechte Hand, in der Linken hält Er als Gesetzgeber eine Schriftrolle. Mutter wie Kind blicken den Betrachter frontal an. Als erste Ableitung davon erhielt Russland die *Smolénskaja* (*Смоленская*), die zum Palladium der Stadt Smolensk und des ganzen Landes wurde. Eine zweite Gruppe bilden die Varianten der Eleousa-Ikone (ἐλεοῦσα – 'die Barmherzige'); die berühmteste von ihnen, auch byzantinischen Ursprungs, ist die *Vladímirskaja* (*Владимирская – Die [Gottesmutter] von Vladímir*). Ihre Abwandlungen zeigen die Schattierungen der russischen Bezeichnung *Umilénie* (*Умиление*): "Mitleid, Rührung, Anmut, Zärtlichkeit". Die Gruppe der *Platytera* (πλατυτέρα – 'Weiter [als der Himmel]') heißt slavisch *Známenie* (*знамение – [Gottesmutter] des Zeichens*): Die Mutter-Orante hat vor der Brust einen Rundschild (Clipeus) mit dem vorewigen Christus-Emmanuel als Hinweis

auf das prophetische Zeichen des Jesaja, der die Geburt des Messias voraussagt (7,14). Zur Gruppe der theologisch-didaktischen Ikonen gehören *Der nicht verbrennende Dornbusch* und die *Freude aller Betrübten*.

Im Hinblick auf die Gottesmutterschaft und ihre machtvolle Fürbitte bei ihrem Sohn können die Gläubigen Maria mit Titeln wie "Heil unserer Seelen" anreden und im Hymnos Akathistos singen:

Dich, Gebärerin Gottes,
wenn den Sohn wir besingen,
verehren wir als lebenden Tempel.
Deinen Schoß hat zur Wohnung erwählt,
Welcher alle Welt in Händen hält... (Oikos XII)

3. Heilige

Gott ist Mensch geworden, damit wir vergöttlicht werden, sagen die Theologen von Athanasios bis Martin Luther. Denn das entstellte Bild Gottes (Sündenfall, Gen 3) ist in Christus wiederhergestellt worden, und indem Er die „Geister im Kerker" befreite (1Pet 3,20; Auferstehung), führte Er sie zum Heil. Die *Erlösung* besteht nicht in einem Akt der „Rechtfertigung", sondern in der Erneuerung der menschlichen Natur – von Gott her durch die Menschwerdung und im liebenden Aufruf zur Nachfolge Christi, vom Menschen her in der Abkehr vom Bösen und der Hinwendung zu Gott, die eine heile Beziehung auch zur Natur einschließt.

Abb. 11. **Ephrem der Syrer**

Heiligkeit kann sich in *verschiedenen Lebensformen* äußern, aber bezeichnend ist die Verbindung von asketischer Strenge und überschwänglicher Freude, und manche Menschen sind vom Heiligen Geist so erfüllt, dass besondere Gaben wie die des Heilens oder der Hellsichtigkeit fast selbstverständlich werden.

Mit ihren verschiedenen, doch miteinander verbundenen Zonen deutet manche Ikone die Bereiche von Himmel und Erde und die *Gemeinschaft der Heiligen* an, das Bewusstsein der Christen, dass die Gläubigen im Diesseits mit denen im Himmel eine Einheit bilden. (Zu ihr gehören ebenso die Engel als konkret erfahrbare Geistwesen der göttlichen Sphäre und die Gerechten des Alten Testaments.) Auch weist der Nimbus darauf hin, dass die Heiligen Anteil an Gottes Herrlichkeit haben.

Anrufung und *Verehrung der Heiligen* ist Dank für ihr beispielhaftes Leben, ihren standhaften Glauben, ihre spirituelle Führung, ihre hilfreiche Fürbitte, kurz: für das Wirken des Heiligen Geistes in den Menschen.

4. Feste

Die *liturgische Praxis* führte zu einem Zyklus alljährlich gefeierter Feste, die das Leben des Mensch gewordenen Gottessohnes feiern, und die heilsgeschichtlichen Ereignisse, deren gedacht wird, finden auch Ausdruck in der Ikonographie. Eine Reihe dieser *Festikonen* – wenn möglich die aller zwölf Hauptfeste (*Dodekaorion*) – stehen im *Festtagsrang* der Ikonostase dem Beter vor Augen. Gewöhnlich bildet links außen die Geburt der Gottesmutter als erstes (da das byzantinische Kirchenjahr mit dem September beginnt) den Anfang, ihr Entschlafen als letztes Hochfest (im August) den Abschluss.

Dass die Festikonen eine so gleichförmige Komposition aufweisen, hat seinen guten Grund: Diese Bilder hat man schon in den ersten Jahrhunderten gezeichnet, und zwar an den betreffenden heiligen Stätten in Syrien-Palästina selbst – nach der topographischen Wirklichkeit, wobei jedoch alle für die Aussage unbedeutenden Details weggelassen wurden, wie es ja auch die biblischen Berichte tun.

Abb. 12. **Auferstehung Christi** (Abstieg in den Hades; Ostern, das Fest der Feste)

5. Mystisch-didaktische Ikonen

Die sakralen Bilder haben immer mit dem Mysterium, mit dem *Christus-Geheimnis* zu tun. Es gibt aber Ikonen, denen eine besondere *mystische Erfahrung* zu Grunde liegt. Ein Mensch, der vom Göttlichen ergriffen ist, kann zunächst nur hören und schauen und bleibt sprachlos.

Wenn er dann versucht, das Gesehene andern mitzuteilen, so kommt ein Stammeln und Ringen nach Worten heraus, denn wie soll man in menschlicher Sprache das sagen, *was* einem in *unsagbaren Worten* (2Kor 12,4) begegnet ist? Visionäre Inhalte lassen sich zuweilen besser im *Bild* wiedergeben, wobei im Prozess des Zeichnens das mystisch Geschaute sich mit dem rational Begriffenen verbindet.

Die Ikone *Gottesmutter nichtverbrennender Busch* hat aus diesem Grund die *Mandala*-Gestalt, die von Kreis und Quadrat bestimmt ist und den Betrachter unwillkürlich anzieht. Ein ganzer Komplex von theologischen Erkenntnissen ist in den verschiedenen "geometrischen" Formen enthalten:

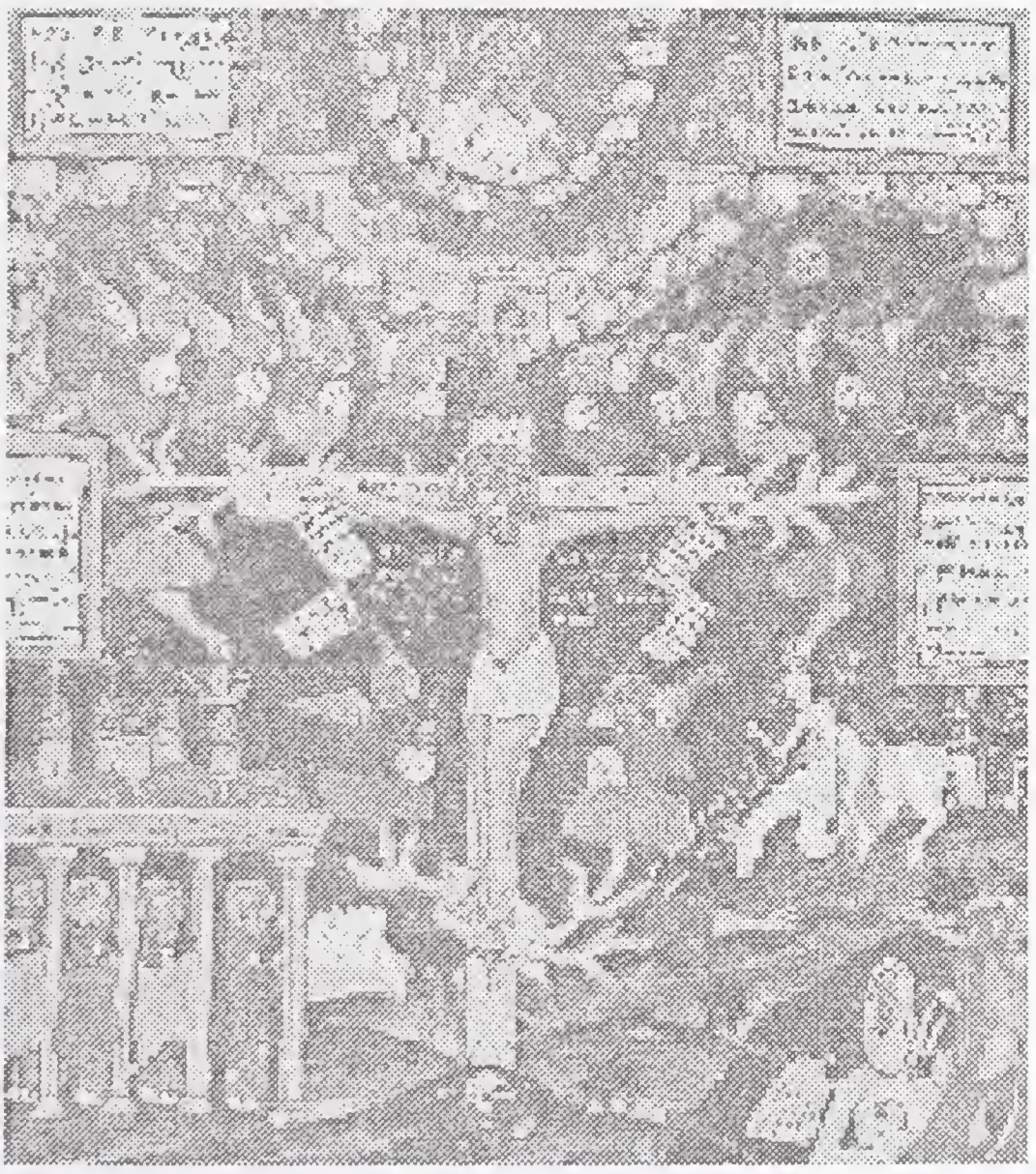

Abb. 13. Theologisches Lehrbild:
Die Früchte der Passion

im zentralen Kreis, der als Strahlen-Gloriole die Gottesmutter mit Christus umgibt, im achtzackigen Stern, der aus zwei übereinander gelegten eingebuchteten Rauten zusammengesetzt ist, deren Ecken die Evangelistensymbole und Engel enthalten, und in der achtteiligen Rosette, die ebenfalls von Engeln besetzt ist (vgl. die Skizze Abb. 16). Diese werden mit verschiedenen Attributen als Diener Gottes und Verwalter kosmischer Kräfte gezeigt (Heb 1,7 nach Ps 103,4). In den Ecken der Bildfläche sind Propheten-Visionen dargestellt, die alle die Inkarnation Gottes präfigurieren und auf die Jungfrau Maria als das Werkzeug dieses Geschehens hinweisen.

Ein eigenartiger russischer Typ der Kreuzigungsikone stellt das Kreuz dar, das als *Baum des Lebens* den Menschen die Erlösung vom Tod und das ewige Leben gebracht hat. Sie illustriert Stellen der Heiligen Schrift, liturgische und geistliche Verse, die *das Leiden Christi und seine Früchte* - die Gründung der Kirche, die Entmachtung der Unterwelt und die Öffnung des Paradieses - auf volkstümliche Weise ausdrücken.

Auch wenn diese Ikone ihre Ausgestaltung erst in jüngerer Zeit erhalten hat (im 16. Jahrhundert unter Einfluss abendländischer Vorbilder), so hat sie inhaltlich ihre Wurzeln in der christlichen Antike, die ganz geprägt war vom kosmischen Mysterium des Kreuzes als *Holz des Lebens* und *Rekapitulation von Schöpfung und Heilsgeschichte;* auch entsprechen ihre Aussagen bis in die Details denen der einschlägigen liturgischen Texte.

Einer dieser Texte lautet:

Das Holz des Heils erwuchs der Welt,
errichtet auf der Schädelstätte.
an ihm aufgehängt, starb als Frucht Christus
und erlangte mit dem Volk das Leben.

Was die erbaulichen Verse auf der russischen Ikone dem Gläubigen nahebringen, haben schon die lateinischen Hymnendichter gesungen, und den Betern der syrischen Horen ist seit jeher geläufig:

O Gärtner, wie schön ist dein Paradies!
In ihm befindet sich eine Frucht,
die dem König der Bäume gleicht.
Es ist die Frucht des wahren Lebens,
die vorgestern am Holze gehangen hat...
(Aus dem 2. Qawmo eines Sonntags-Lilyo)

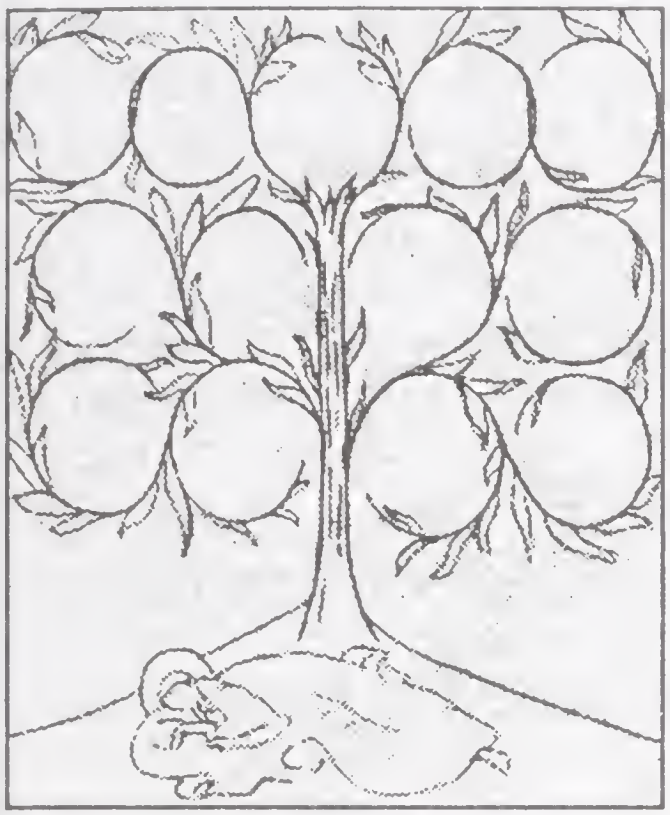

Abb. 14. **Die Wurzel Jesse,** Skizze

Eine andere Baum-Ikone ist die von der *Wurzel Jesse.* Sie benutzt den reichen Symbolgehalt des *Lebens- und Weltenbaumes,* der in allen Kulturen und Kulten eine wichtige Rolle spielt. Als *Weltenachse* verbindet der senkrechte Stamm die Elemente Erde und Luft, von denen der Baum ja lebt; er streckt sich in die Tiefe und in die Höhe.

Als *theologisches Schaubild* macht sie uns mit dem göttlichen *Heilsplan* vertraut. Der Baum, der in der Erde wurzelt und sich himmelwärts richtet, die Geschlechterfolge von Isai bis Jesus soll zeigen, dass Gott *in und mit der Natur* wirkt, die ja Seine Schöpfung ist. Das Geschlechtsregister weist Jesu *Legitimation* als Nachkomme Davids nach und untermauert Seinen *Herrschaftsanspruch* (Lk.1,32f.). Die Ranken der stilisierten Äste formen Medaillons, die Vorfahren Jesu und Propheten umschließen, welche auf die Muttergottes und den aus ihr geborenen Erlöser voraussehen. Einer von vielen liturgischen Texten der Weihnachtstage lautet:

> *Als Reis aus der Wurzel Jesse und als Blüte bist Du, Christus, aus der Jungfrau entsprossen; aus dem von Dickicht umschatteten Berg bist Du gekommen, Gepriesener, und hast Fleisch angenommen aus der Jungfrau ohne Mannestat, Du, der unkörperliche Gott. Ehre sei Deiner Macht, o Herr.*
> (Aus dem Kanon des Orthros am Weihnachtstag, Anspielung auf Jesaia 11,1).

VII. Liturgie und Ikone

1. Vergegenwärtigung

Wenn von der geheimnisvollen Beziehung zwischen Urbild und Abbild die Rede ist, spricht man auch von *Vergegenwärtigung* der dargestellten Person. Gewiss, es ist nicht eine Gegenwart wie jene von Christus in der Eucharistie. Aber eine gewisse Analogie besteht schon, handelt es sich doch um ein äußeres Zeichen für eine andere Wirklichkeit.

Die Ikone ist der *Ort einer geistigen Gegenwart.* (Die Theologen sprechen von intentionaler oder pneumatischer Gegenwart, das heißt einer Gegenwart, die der Heilige Geist bewirkt. Sie sprechen auch von *göttlichen Energien*, welche die Ikone heiligen.) Und es ist offensichtlich, dass sich Gottes Gnade auf einer Ikone niederlässt und in ihr sich kundtut.

Die Verbindung zwischen *Prototyp* und *Antityp* wird in besonderer Weise durch den *Namen* hergestellt und gesichert: Eine Ikone wird durch die Aufschrift des Namens geheiligt, und diese Beschriftung betrachtet man als ihre eigentliche Weihe.

Die eucharistische *Liturgie* des byzantinischen Ritus ist die Darstellung – man kann sagen: die Ikone – des öffentlichen *Lebens Christi*. Dieses Leben wird *vergegenwärtigt* – nicht nur symbolisch, sondern real – durch die fortdauernde Wirksamkeit der Erlösung.

Liturgie und Ikone sind Mittel der *Verklärung*: Sie lassen uns die Epiphanie schauen, die Heiligung der Welt durch die Inkarnation des göttlichen Logos. Die Gläubigen singen im Cherubim-Hymnus: *Wir sind das Abbild der Cherubim...*, und die gesamte Kirche mit allen Heiligen und mit dem Herrn ist anwesend.

2. Lobpreis

Wenn die Gläubigen die Ikonen mit einer Verbeugung und einem Kuss grüßen, wenn sie sie durch Anzünden von Kerzen und durch Beweihräucherung ehren, dann ist nicht die Holztafel mit dem Gemälde gemeint, sondern die Verehrung gilt der dargestellten Person.

Das Konzil von Nikaia sagt, indem es Basileios (vgl. *De Spiritu S.*, PG 32,149) zitiert: *Die Ehre, die dem Bild erwiesen wird, geht auf das Urbild über* (Denz. 302). Gleichzeitig betonen die Väter den Unterschied zwischen der *Anbetung*, die allein der göttlichen Natur zukomme, und der *Verehrung*, die allen geheiligten Dingen entgegengebracht werde: dem Bild des heiligen Kreuzes, den Heiligen-Reliquien, dem Evangelienbuch.

Die richtige *Verehrung der Heiligen bezieht sich letztlich auf Christus*. Im östlichen Christentum bleibt der Heiligenkult immer im liturgischen Rahmen: Bewundert als Vorbilder, geachtet als ältere Familienmitglieder und geschätzt als Fürbitter bei Gott, werden die Heiligen in Hymnen gepriesen und im Gebet angerufen.

3. Die Ikonostase

Die *Ikonostase* (das Templon) ist eine Bilderwand zwischen Kirchenschiff und Altarraum, die sich aus den frühchristlichen *Chorschranken* entwickelt hat und wie das antike Theater mit drei Türen versehen ist.

Die „Ansammlung" vieler Einzelbilder auf der Ikonostase – wie die Ausmalung der Wände, Kuppeln und Säulen einer Kirche mit Fresken überhaupt – ist keine willkürliche Komposition des Künstlers, sondern stellt einen hierarchischen Kosmos dar, ein nach heilsgeschichtlichen Gesichtspunkten geordnetes *Bildprogramm*.

Die *russische Ikonostase* erhielt schon im 14. Jh. bis fünf Stockwerke, deren Bilder von oben nach unten die Heilsgeschichte ablesbar machen. Im Zentrum des obersten Ranges thront Gott Zebaot („der Herr der Heere", neutestamentlich „Gott Vater") oder die Gestalten des dreifaltigen Gottes; Ihm wenden sich die *Vorväter* des Alten Testaments in Verehrung zu. Darunter folgt der Rang der *Propheten*, die den kommenden Messias verkündet haben und deshalb *zur Jungfrau Maria* in der Mitte hin schauen. In der Reihe der *Festtage* ist das Zentrum oft das Bild der Auferstehung Christi als „Fest der Feste". Den Hauptrang bildet die Reihe der *Deesis*, wo sich die Zeugen Jesu fürbittend um den *Pantokrator* scharen. Auf Augenhöhe der Gläubigen, neben den drei Türen, liegt die *Ortsreihe* mit den Ikonen Christi und der Gottesmutter sowie Bildern, die dem Weihetitel der Kirche und ausgewählten Themen gewidmet sind. Schließlich kann zuoberst, über dem Patriarchenrang, eine Passionsreihe oder auch nur eine Kreuzigungsgruppe („Golgotha") die Ikonostase krönen.

Die Bilderwand hat zwar wie die Chorschranke der altkirchlichen Zeit die Aufgabe, den Altarbereich (das ‚Heiligtum') auszusondern, zugleich aber unterstützt ihr theologisches Programm das *Verständnis der Gläubigen* für die kultischen Handlungen und damit ihre aktive Teilnahme am Gottesdienst.

Die Liturgie ist sozusagen ein *Gesamtkunstwerk*: Alle sakralen Künste wirken zusammen, um das Christusgeheimnis zu deuten und zu feiern: Malerei, Kirchenbau, Dichtung und Musik. Gerade das Bildprogramm des Kirchenraums und der Ikonostase hilft dem Gläubigen, das Wesentliche der Liturgie zu *erleben* – nicht bloß geistig-intellektuell zu bedenken, sondern sinnlich-begrifflich existentiell zu erfahren: die Gemeinschaft mit Gott.

4. Theosis, Vergöttlichung

Die Ikone, dieses "Fenster zur Ewigkeit", erweitert unsern Blick: durch sie schauen wir auf die *Welt jenseits von Zeit und Raum*. Das sakrale Bild als Verkünder des Heiligen verhilft uns dazu, uns dem Urbild zu nähern und anzugleichen, d. h. *Abbilder Gottes zu werden*. Auch hier ist Platons theologische Ethik der Schrittmacher: Ziel des menschlichen Lebens ist die Verwirklichung des Guten, letztlich die Vereinigung mit Gott, Gottverähnlichung (Theaitetos 176b), Mittel dazu aber die Kontemplation der Ideen.

Die *Ikonenverehrung* ist grundsätzlich in den Gottesdienst eingebettet. Das liturgische Leben ermöglicht den Gläubigen den Heilsweg der mystischen Gotteserfahrung im Dreischritt von Reinigung, Erleuchtung und Gotteinigung.

5. Der liturgische Text

Die Einbettung der Ikonenverehrung in den Gottesdienst sowie der Verzicht auf die Rundplastik verhindern ein Abgleiten in einen autonomen Ikonenkult mit götzendienerischen Praktiken. In der Liturgie ist *das Wort* – sei es das der Schrift, sei es das der theologischen Hymnen – von solchem Gewicht, und die Ikonen sind so eng mit diesen Texten verbunden, dass diese Gefahr grundsätzlich ausgeschlossen ist.

VIII. Gesichtspunkte der Ästhetik

Oberflächliche Betrachter behaupten zuweilen, der Ikonenmaler sei durch die Vorschriften derart eingeengt, dass er gar nicht als schöpferischer Künstler gelten könne. Das stimmt nur dann, wenn man unter Kunstschaffen die schrankenlose Willkür versteht, den Subjektivismus und Individualismus, der sich in der westlichen Kunst breit gemacht hat. Ob ein Maler ein wirklicher Könner ist, zeigt sich jedoch gerade darin, dass er in der Gestaltung des Bildes – in Komposition, Farbgebung und Figurenzeichnung – auch eigene und neue Wege gehen kann, ohne die Grenzen der Glaubenslehre zu überschreiten.

1. Religiöse Kunst in West und Ost

Die Darstellung Mariens und Jesu ist auf eine *höhere Ebene* gehoben – über die irdische Natur. Da ist mehr als bloß ein hübsches Kind, das mit einem Apfel oder einer Blume spielt: der Sohn Gottes mit der Schriftrolle, welche die Würde des Erlösers und des göttlichen Logos symbolisiert. Auf dem Arm Seiner Mutter sitzend, ist Er bereits derjenige, der am Ende der Zeiten auf dem Thron Seiner Herrlichkeit sitzen wird, um die Welt zu richten.

Als kanonische Vorlage für die Darstellung Christi dienen verschiedene Typen des *Nicht von Menschenhand gemachten Bildes*. Eine dieser Ur-Ikonen ist das *Mandylion*, das Tuch, das der Herr gemäß der Tradition mit dem Abdruck Seines Antlitzes dem König Abgar V. Ukhama nach Edessa sandte.

2. Die Sprache der Ikonen

Auf einer Ikone gibt es grundsätzlich kein Element mit bloß ausschmückender Funktion, alle Details haben eine *Bedeutung*. Oft sind es konkrete Gegenstände, die für sich sprechen (wenn der "Leser" den richtigen Bezug herzustellen weiß), z. B. das Kreuz, eine Höhle, ein Baum, die Axt bei Johannes dem Vorläufer, die typisierenden Gewänder, etwa das Omophorion der Bischöfe; andere sind auf Grund der Konvention interpretierbar, z. B. das waagrecht über Architekturteile gelegte Tuch (Zeichen, dass die Szene sich im Innern eines Gebäudes abspielt); wieder andere Bildelemente mit

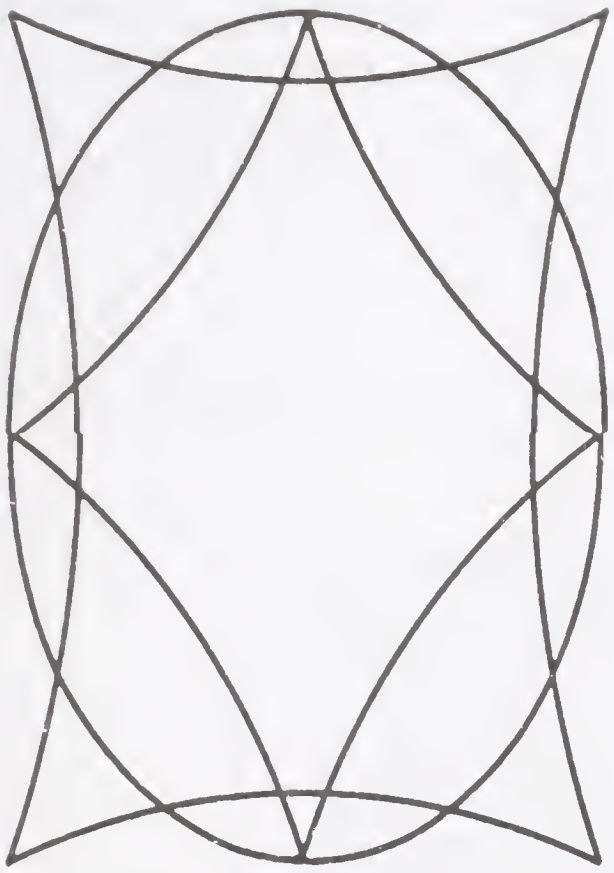

Abb. 15. **Gloriole** mit Doppel-Viereck

abstrakt-symbolischem Charakter erfordern eine eingehende Erklärung, z. B. das Viereck (für die Erde), das Doppel-Viereck (für die kosmische Gesamtheit bzw. eschatologische Neuschöpfung; vgl. Abb. 15 und 16). Bei der Verwendung und Interpretation sowohl der Einzelteile wie auch ihrer Kombination gelten die gleichen informationstheoretischen Abläufe wie beim Erlernen einer Sprache.

Um eine *Erzählung* aus der Bibel oder einer Heiligenvita darzustellen, hat der Ikonenmaler drei Möglichkeiten: Er gibt die Geschichte auf einem *einzigen Bild* wieder, das dann richtig "gelesen" werden muss (als Beispiele seien die Geburt Christi und die Verklärung genannt); er stellt den Text in *mehreren Streifen* dar, die ihrerseits aufgespalten sein können; oder er gruppiert eine Anzahl Einzelszenen als *Randbilder* (russ. *клеймо – klejmó*) um das Porträt des Heiligen (vgl. Abb. 8).

Die hieratische *Bewegungslosigkeit* der Dargestellten soll uns als Betrachter und Beter vom irdischen Treiben lösen; der ruhige, aber beseelte *Blick* zieht unseren Blick auf das innere Leben und kündet vom Frieden in Gott. Die feierlichen *Gebärden.* (z. B. die segnende Hand, der Lehr-, Gebets-, Schweige-, Trauergestus) sind größtenteils antikes Erbgut. Wieder stoßen wir auf die Begriffe "Zeichensystem, Chiffre und Code": Um die Aussage der Ikone zu verstehen, müssen wir die Bedeutung der einzelnen Zeichen kennen.

3. Antinaturalismus

Was uns auf den Ikonen seltsam oder gar wunderlich und bizarr vorkommen könnte, ist als Hinweis auf das Übernatürliche, auf die *ewige Wahrheit* zu verstehen.

Um den Eindruck heidnischer Götterbilder zu vermeiden, verwendet die ostkirchliche Kunst bewusst *antinaturalistische Stilmittel*. Sie kennt zwar auch Plastik und Relief, doch zieht sie die *flächige Darstellung* vor, die das Übernatürlich-Göttliche signalisieren. Diese ausdrucksstarke Flächigkeit

(zuerst in der Monumentalmalerei entwickelt) ist eines der vergeistigenden Prinzipien der Sakralkunst. Man nennt Ikonen etwa "Fenster zur Ewigkeit": Sie sollen nicht illusionistisch Durchblicke in irdische Landschaften vorgeben – daher auch der Goldgrund, die Aureolen und goldenen Nimben als Ausdruck des Raumes oder aber der göttlichen Herrlichkeit.

4. Geometrische Strukturen

Wenigstens kurz erwähnt sei hier die Bedeutung des *Bildaufbaus*, die Feststellung, dass bei vielen Ikonen die Einteilung in verschiedene Sphären eine Rolle spielt, Proportionalitäten, Strukturierungs- und Ordnungsprinzipien wie Kreis, Quadrat, Rechteck, Kreuz und Linien, die in einem zentralen Punkt zusammenlaufen. (Vgl. auch Abb. 15)

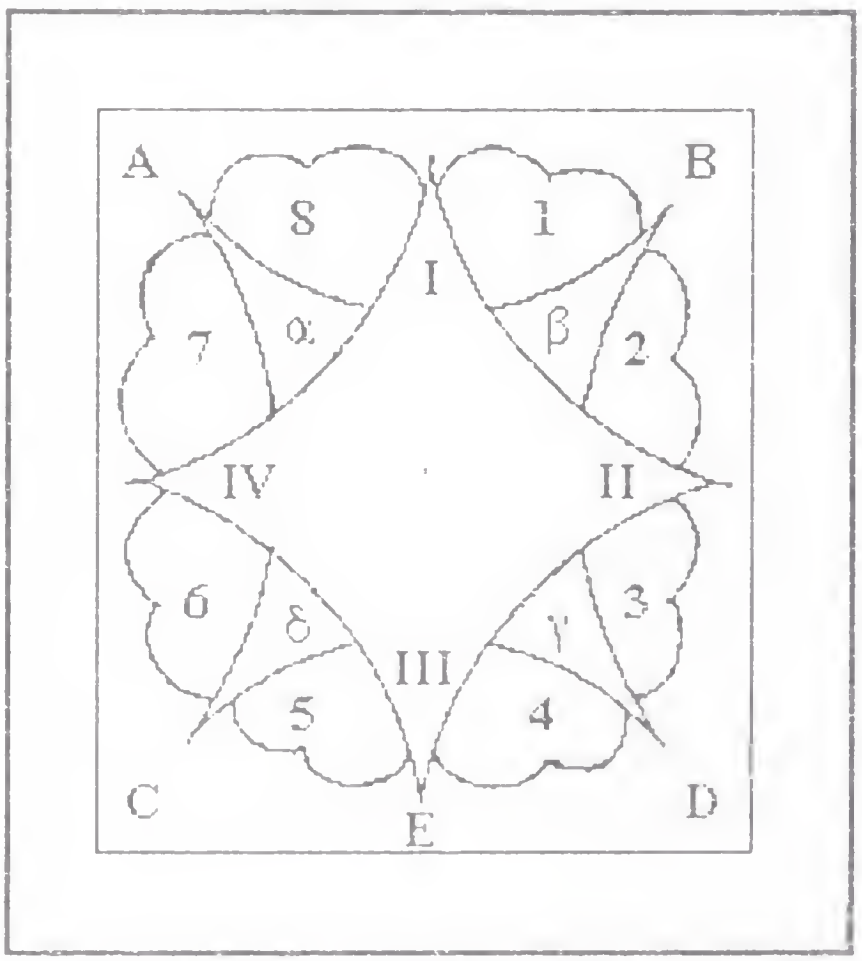

Abb. 16. **Russische Dornbusch-Ikone**, Kompositions-Schema

5. Perspektive

Die so genannte *umgekehrte Perspektive* ist ein geeignetes Mittel, die natürlich-irdischen Maßstäbe auszuschalten: Das Bild erscheint nicht als Fortsetzung des diesseitigen Raumes, sondern *öffnet sich zum Jenseits*; denn der Blickpunkt liegt hinter der Bildfläche, der Fluchtpunkt aber davor, im Betrachter, so dass der Hintergrund sphärisch erscheint, die Raumlinien sich vom Bildhintergrund zum Beschauer hin verengen, die dargestellten Personen auf den Betrachter zukommen und – durch bewusste Ablehnung der Raumillusion – das Ewige, Jenseitige größere Bedeutung als das Diesseitige erhält.

Der Begriff "Realität" muss vom Standpunkt des Glaubens her anders gefasst werden als vom Weltbild der Alltagserfahrung. Da Gott das Zentrum und Maß aller Dinge ist, hat ein Wesen umso mehr Anteil an der Wirklichkeit, je näher es Gott ist. Daher die unnatürlichen Größenverhältnisse bei Personen und Sachen, wobei Rang und Wert vor Gott maßgebend sind. Man spricht deshalb von der *Bedeutungsperspektive*. Auch darin folgt die byzantinische Kunst der syrischen.
Von den Möglichkeiten der *Farbperspektive* wird noch die Rede sein.

Abb. 17. **Johannes Klimakus mit Georg und Blasius**

6. Farben und Licht

In der Anwendung der *Farben* steckt wiederum einerseits antike Tradition, ja sogar Menschheitserfahrung, andererseits aber die individuelle künstlerische Fertigkeit.

Die Malkunst unterscheidet Polychromie und Kolorismus. Der *Kolorismus* versucht die sinnlich wahrnehmbare Welt mit geeigneten Farbmischungen und Zwischentönen nachzuahmen – das geht bis zum Naturalismus (der in der sakralen Kunst leicht kitschig wirkt). Die reine *Polychromie* setzt die Farben hart nebeneinander, um ihren Signalwert zu nutzen; sie will keine Übergänge, sondern klare Konturen. Meister wie Feofan Grek und Andrej Rublëv arbeiteten grundsätzlich mit der Polychromie, vermieden aber deren Härten durch sparsame Verwendung natürlicher Farbgebung.

Ein paar Worte sollen das weite Feld der *Farbsymbolik* streifen. *Rot* ist oft die Farbe des Irdisch-Menschlichen, Symbol der Inkarnation Christi, es weckt einerseits allgemein den Eindruck des Vitalen, andererseits auch des Numinosen. *Blau* hingegen ist die Farbe des Himmlisch-Göttlichen und des Unstofflichen; es bewirkt ein Gefühl der Ruhe und der Erhebung zu Gott. *Grün* als Farbe der Vegetation ist Symbol der Erneuerung, der Gesundheit, des Lebens und des Paradieses. *Weiß* symbolisiert Freude, Glück und ewige Seligkeit; *Braun* kann Demut und Armut bedeuten, aber auch eine bereits verklärte Erde; *Schwarz* Angst und Tod, aber auch Weltverzicht und Hoffnung künftigen Lebens (man denke an die schwarze Kleidung von Asketen); *Gelb* Wahrheit oder Stolz. *Gold* ist wie die Sonne das Licht selbst, Farbe Gottes und seiner Herrlichkeit, Ausdruck des ewigen Lebens.

Weil die verschiedenen Farben im Betrachter bestimmte Empfindungen hervorrufen, kann der Maler sie benutzen, um *perspektivische Wirkungen* zu erreichen. Besonders Gold und Blau als Hintergrund lassen die dargestellten Personen und Szenen aus der Tiefe hervortreten. (Diese Technik, in der byzantinischen Kunst wohlbekannt, haben auch die naiven rumänischen Maler von Hinterglasikonen instinktiv richtig angewendet.)

Im alltäglichen, "profanen" Bereich wie im spirituellen Leben spielt *Licht* eine wesentliche Rolle. Ohne Licht bleiben die Gegenstände unsichtbar und unerkennbar, bloßer Stoff, und so ist Schwarz – die Abwesenheit von Licht – Zeichen der materiellen Natur und weckt im Menschen instinktiv das Gefühl von Übel und Tod.

Auf der Ikone fehlt das Spiel zwischen natürlichem Licht und Schatten. Licht ist ein Attribut Gottes, und durch die besondere Maltechnik leuchtet die Ikone von innen her – vergleichbar den Glasmalereien gotischer Kirchen –, die ganze Welt ist durch Gott verklärt, der Heilige hat *Anteil am ungeschaffenen Licht*: Er ist vergöttlicht.

IX. Technik des Ikonenmalens

Vorbemerkungen:

– Die Entstehung einer Ikone ist ein komplexer *geistiger und materieller Prozess*. Dies entspricht ganz dem Werden und dem Wesen dieser sakralen Kunst. Die theologische Grundlage und Rechtfertigung für die bildliche Darstellung heiliger Personen ist die *Inkarnation*, die Verbindung von Gottheit und Menschheit in Jesus Christus. Und wie die Schöpfung der stofflichen Welt nur durch das Wirken von Gottes Geist denkbar ist, wie auch in jedem menschlichen Werk Geist und Materie unabdingbare Komponenten darstellen, so ist es im Besonderen beim Malen einer Ikone. Dieses ist durchaus dem Schaffen an einem literarischen Text vergleichbar: Die Wörter, die eine Aussage formen, besitzen als Lautgebilde eine *physikalisch-stoffliche Seite* und als sprachliche Bedeutungsträger eine *gedanklich-geistige Wirklichkeit.*

– Man kan sich als Laie verwundert fragen: Wie ist es möglich, dass ein Tafelbild fünfhundert oder tausend Jahre überdauert? Die Erklärung liegt in der Technik der Ikonenmalerei. Wir beschränken uns hier auf kurze Erläuterungen zur klassischen *Eitempera-Malerei*, die im 6. Jh. die *Enkaustik* (ein Verfahren mit erhitzten Wachsfarben) abgelöst hat. Die Tempera-Malerei wurzelt in der Antike, und die Anfertigung einer Ikone in dieser Technik erfordert viele Kenntnisse und lange Erfahrung, Geschicklichkeit und Kunstsinn, große Geduld und Spiritualität.

1. Brett, Rand, Riegel

Als Bildträger dient eine *Tafel* aus harzfreiem Holz. Je nach Größe ist sie aus mehreren Brettern zusammengesetzt und auf der Rückseite oft mit zwei Querleisten (keilförmigen Riegeln) versehen, die das Verwerfen verhindern sollen.

Günstig ist es, wenn auf der Vorderseite (es muss die dem Mittelpunkt des Baumstamms zugewandte Seite sein) das *Bildfeld eingetieft* wird. Die russische Bezeichnung für diese "Aushöhlung", nämlich *ковчег* (*kovčég* – "Arche"), bedeutet auch "Bundeslade" und "Reliquiar", was auf den Zusammenhang zwischen Reliquien- und Ikonenverehrung hinweist. Der erhöhte Rand schützt ebenfalls vor Verkrümmung und ermöglicht dem Maler ein Abstützen der Hände (auf dem Rand selbst oder auf einem quer gelegten Stab).

2. Stoff, Leim, Weißgrund

Die Holzfläche wird aufgeraut und mit flüssigem Leim mehrmals beschichtet. Darauf klebt man einen dünnen *Leinenstoff*, den man ebenfalls mit Leim ganz durchtränkt hat. So gibt es beim späteren Verwerfen des Holzes keine

Risse in der Farbschicht. Jetzt kann der Maler den eigentlichen *Malgrund* zubereiten (eine Mischung aus Leim, Kreide und Alabaster) und wieder in mehreren dünnen Schichten auftragen. Nach dem Trocknen muss dieser Weißgrund (griech. λευκάς – *Leukas*) sorgfältig geschliffen und poliert werden.

Abb. 18. **Stoffauflage**

3. Vorzeichnung

Endlich beginnt die Malerei selbst, und zwar mit der *Vorzeichnung* (mittels Kohle, Bleistift oder Kratznadel gerissen und mit dem Pinsel fixiert) – je nach Können frei oder mit Hilfe eines Musterbuchs (griech. ἑρμηνεία – *Hermeneia*, russ. *подлинник – pódlinnik*). Die Zeichnung bedeutet den eigentlichen *schöpferischen Akt*, denn sie stellt im formlosen Grund (sozusagen im "Nichts") eine Form her. Eine wichtige und anspruchsvolle Arbeit ist sie auch darum, weil durch sie von Anfang an die ganze Komposition mit allen Strukturen, Proportionen und Bewegungen festgelegt ist.

4. Vergoldung

Viel Geschick erheischt die *Vergoldung* von Nimben und andern Flächen, in der Regel mit Blattgold. Man arbeitet aber auch mit Goldstaub, den man für Flächen und Striche mit verschiedenen Methoden fixiert. Wie beim Gebrauch von Leim und Farbe lösen sich auch hier Arbeitsgänge und Wartezeiten ab; Staub und Luftzug müssen peinlich vermieden werden.

5. Farbe, Ei-Tempera

Auch die Zubereitung und das Auftragen der *Farben* ist hohe Kunst. Sie bestehen aus mineralischen und (seltener) organischen Pigmenten in feiner Pulverform und Ei-Emulsion (Eigelb mit Essig oder Bier bzw. Kvas) als Bindemittel mit Wasser als Verdünnungsflüssigkeit. Im richtigen Verhältnis gemischt, erhalten diese Eitemperafarben eine wachsende Festigkeit und Widerstandsfähigkeit gegen chemischen Zerfall.

Mit den ersten Schichten überzieht der Maler alle Farbbereiche der Ikone, so dass kein Weißgrund mehr sichtbar ist (*'Erschließung'* der Ikone, russ. *открытие – otkrýtie*). Dann folgt die *Ausarbeitung* (russ. *доличное – doličnoe*, "das Vorgesichtige") nach dem Grundsatz "vom Ganzen zum Einzelnen", angefangen von dunklen Grundtönen in großen Flächen über kleiner werdende hellere Flächen bis zum Aufsetzen der Glanzlichter. Erst jetzt arbeitet der Maler am *Inkarnat*; Gesicht und Hände heben durch ihre theologische Bedeutsamkeit das Bild aus dem Allgemeinen ins Individuelle. Mit der richtigen Modellierung von Hautpartien, Augen und Haar erreicht der Maler den Höhepunkt seiner künstlerischen Bemühungen.

6. Griechische und Russische Technik

Der russische Maler, der das Brett flach auf einem Tisch vor sich liegen hat, baut die Farben in *hauchdünnen Schichten* auf. Dank dieser Lasurtechnik (es ist die so genannte Schwemm- oder Schmelzmanier, russ. *плав – plav*) entsteht bei russischen Ikonen der Eindruck, als ob sie von innen heraus leuchteten. Benutzt man wie die Griechen eine Staffelei, so kann man die Farben nicht so flüssig auftragen, so dass eher deckende Schichten entstehen.

Abb. 19. **Ikonenmalerin**

7. Beschriftung

Mit der *Beschriftung* beendet der Ikonograph ("Bildschreiber") das Werk: Ohne Titel und Namen wäre das Bild noch keine Ikone, denn erst die richtige, deutliche Bezeichnung schafft das heilige Kultbild, das – mit dem Prototyp sakramental verbunden – eine eindeutige *Identität* und *Funktion* besitzt und eine klare *Aussage* zu machen hat.

Wie abwechslungsreich die Beschriftung sein kann, zeigt zum Beispiel eine Untersuchung von Christus-Ikonen: Auf dem Kodex oder dem Blatt in Seinen Händen sind rund dreißig verschiedene Stellen aus dem Evangelium zu lesen.

Leider ist in den Ikonenbüchern meist nur am Rande von der Beschriftung die Rede, und allzu viele Maler, die sich heute mit dem genauen Kopieren berühmter Ikonen begnügen, haben keine Ahnung von der theologischen Bedeutung der Aufschriften.

8. Firnis

Um die Farben vor Zersetzung durch Feuchtigkeit, Licht und Luft zu schützen und ihnen gleichzeitig größere Leuchtkraft zu verleihen, trägt der Maler nun die *Olifa* auf, einen Firnis aus Leinöl und Harzstaub. Indem sie alle Farbschichten durchdringt und miteinander verbindet, sichert die Olifa die Farben für Jahrhunderte. (Allerdings nimmt ihre Oberfläche auch den Kerzenruß auf, so dass die Ikone langsam nachdunkelt; doch lässt sich durch sachgemäße Behandlung die Farbe in ursprünglicher Frische wieder hervor holen.)

9. Ikonenbeschlag

Als Schutzhülle, schmückende Beigabe oder kostbares Votivgeschenk erhalten Ikonen bisweilen eine Verkleidung aus Silberblech mit Edelsteinen und Ornamenten sowie Figuren in Treibarbeit.

Ist nur der Rand bedeckt, so spricht man von einer *Basmá* (*басма*); überzieht der Beschlag den ganzen Bildgrund (wobei später die gemalte Darstellung in der Hülle plastisch wiederholt wird), so heißt er *Riza* (*риза*); der *Oklád* (*оклад*) schließlich ist eine Abdeckung, die bloß Gesichter und Hände frei lässt. (Die Kunsthistoriker verwenden diese Bezeichnungen nicht einheitlich.) Dann gibt es auch die *Cata* (*цата*), ein mondsichelförmiges Brustgehänge, den *Venéc* oder *Véncik* (*венéц, вéнчик* – "Krone"), eine Metallabdeckung des Nimbus, die emaillierte und die Filigran-Riza.

Die künstlerische Qualität solcher Beschläge ist sehr unterschiedlich; eine traurige Fehlentwicklung kam im 19. Jh. auf, als für Ikonen in

Massenproduktion nur noch das Inkarnat gemalt und das Übrige mit gestanzten Blechen abgedeckt wurde (*подуборное письмо – podubórnoe pis'mó*).

10. Der Ikonenmaler und sein Werk

Der Ikonenmaler ist sich bewusst, nicht der eigentliche Schöpfer des Bildes, sondern bloßes *Werkzeug Gottes* zu sein; deshalb signiert er das Bild nicht; griechische Maler hingegen bekunden diese Auffassung etwa mit dem Vermerk "Hand des N.".

Schon durch die zeitraubenden Arbeiten bedingt, ergibt sich für den Ikonenmaler eine beschauliche *Lebensweise*. Er ist auch verpflichtet, einen Lebenswandel zu führen, der dem christlichen Mönchsideal entspricht. Alle diese handwerklichen und künstlerischen Tätigkeiten sind gottesdienstliche Handlungen. Sie folgen wie die Liturgie *festgelegten Regeln*; der Maler muss sich in Thematik und Interpretation streng an die Lehre der Kirche halten, darf also nicht subjektive Ansichten ausdrücken. Das heißt jedoch nicht, dass er bloß Vorlagen kopiert, im Gegenteil: Je geschickter und erfahrener der Maler ist und je besser er sich in der Lehre auskennt, desto besser ist er fähig, das Thema frei zu gestalten; ja er kann sogar neue Motive entwickeln. Wenn ein solches dem rechten Glauben entspricht, wird es früher oder später in den ikonographischen Kanon aufgenommen. Man spricht dann nicht etwa von einer „Erfindung" des Malers, sondern von der „Erscheinung der Ikone".

Es ist in diesem Zusammenhang sehr zu wünschen, dass begabte Künstler unter den indischen Thomas-Christen Werke schaffen, die im Rückblick auf die syrischen Wurzeln und in Kenntnis indischer Kunsttradition künftig die Bilder ersetzen, die aus dem lateinischen Abendland importiert worden sind und oft als religiöser Kitsch bezeichnet werden müssen. Ansätze zu einer Inkulturation der christlichen Ikonographie, die in den letzten Jahren zu erkennen sind, verdienen aufmerksame Unterstützung (vgl. Abb. 20).

Schlussbemerkung

Ikone und Heilige Schrift verweisen aufeinander und erklären sich gegenseitig, sagt das Konzil. Es wäre falsch, *Wort* und *Bild*, Geist und Sinne gegeneinander auszuspielen. So wie der biblische Text für die Gläubigen eine *theologische Literatur* bedeutet, so ist das sakrale Bild schließlich *theologische Kunst* – beides ist geistgewirkt, und in beidem ist Gott in besonderer Weise anwesend.

Der große russische Theologe Sergej Bulgakov charakterisiert die drei christlichen Hauptkonfessionen durch ihre besondere Begabung: Der Katholizismus zeichne sich aus durch Organisation und Autorität, der Protestantismus durch Redlichkeit des Geistes und des Lebens, die Orthodoxie durch die Fähigkeit, die *Schönheit der geistigen Welt* zu schauen.

Wenn heute die ostkirchlichen Kultbilder im Westen so beliebt sind, ist es sicher nicht verfehlt zu sagen: Die russische Kirche, die im 20. Jahrhundert so arg unter einem atheistischen Regime zu leiden hatte, leistet einen Beitrag an die Bekehrung des materialistischen Abendlandes gerade durch ihre Ikonen.

Abb. 20. Indische Ikonographie: **Gottesgebärerin**

Abbildungen

Die Abbildungen umfassen Strichzeichnungen, Kompositionsskizzen und Fotos; nur Abb. 20 ist in Farben wiedergegeben.

Abb. 1. **Kreuz und Kosmos** 4
Abb. 2. **Gottesmutter des Zeichens** 5
Abb. 3. **Die Verkündigung** 6
Abb. 4. **Lobpreis der Gottesmutter** 7
Abb. 5. **Mumienporträt** 9
Abb. 6. **Erzengel Michael der Heerführer** 18
Abb. 7. **Das Band der Liebe** 20
Abb. 8. **Vitenikone** 21
Abb. 9. **Christus Pantokrator** 23
Abb. 10. **Gottesmutter von Smolensk** 24
Abb. 11. **Ephrem der Syrer** 25
Abb. 12. **Auferstehung Christi** 26
Abb. 13. **Die Früchte der Passion** 27
Abb. 14. **Die Wurzel Jesse** 29
Abb. 15. **Gloriole** 33
Abb. 16. **Russische Dornbusch-Ikone** 34
Abb. 17. **Johannes Klimakus mit Georg und Blasius** 35
Abb. 18. **Stoffauflage** 38
Abb. 19. **Ikonenmalerin** 39
Abb. 20. **Gottesgebärerin** (Fr. George Kurisummoottil, Kerala) 43

Englische Literatur in Auswahl

(Select English Bibliography)

Abbreviations

ET	English Translation.
GOTR	Greek Orthodox Theological Review. Brookline, Mass.
PG	Patrologiae cursus completus... Series Graeca. Ed. Jacques Paul Migne, 161 Vol. Paris 1857-66.
SVS	St. Vladimir's Seminary Press. Crestwood, N. Y.

1. Sources

Seventh Oecumenical Council, Acta. Mansi 12,951-1154; 13,1-485. – Excerpts in ET in: *The Seven Ecumenical Councels.* Ed. H. R. Percival: Select Library... 14,523-87.

John of Damascus: *Three Discourses in Defense of the Holy Icons.* PG 94,1232-1420. – ET by D. Anderson: *On the Divine Images.* SVS 1980.

John of Damascus: *On the Orthodox Faith.* PG 94,789-1228. ET by F. H. Chase: The Fathers of the Church, Vol. 37. New York 1958.

Theodore of Studios: *Three Refutations of the Iconoclasts.* PG 99, 327-436. – ET by C. Roth: *On the Holy Icons.* SVS 1981.

Theodore Abu Qurrah: *A Treatise on the Veneration of the Holy Icons.* ET with introduction and notes by Sidney H. Griffith (Eastern Christian Texts in Translation, 1). Leuven 1997.

2. Secondary Works

Mikhail V. Alpatov: *Early Russian Painting.* Moscow 1978.

Constantine Cavarnos: *Knowing God through Icons and Hymnody.* In: GOTR 23 (1978), 282-98.

N. H. Baynes: *The Icons before Iconoclasm.* Harvard Theol. Rev. 44(1951), 93-106.

Jean-Paul Deschler: *Iconographic Inscriptions and Their Significance.* In: The Harp XII-XII (1998-1999), 7-20.

Pavel Florensky: *Iconostasis.* ET by Donald Sheehan and Olga Andrejev. SVS 1996.

Heinz P. Gerhard: *The World of Icons.* London/ New York 1971.

André Grabar: *Christian Iconography. A Study of its Origins.* Princeton, N. J. 1980.

Konstantinos Kolakyres: *The Essence of Orthodox Iconography.* Brookline, Mass. 1971.

Victor N. Lasareff: *Russian Icons from the Twelfth to the Fifteenth Century.* New York/ Milano 1962.

Leonid Ouspensky: *The Theology of the Icon.* SVS 1987.

Leonid Ouspensky/ Vladimir Lossky: *The Meaning of Icons.* Rev. Ed. SVS ^{3}1989.

Konrad Onasch: *Icons.* London 1963.

Egon Sendler: *The Icon. Image of the Invisible. Elements of Theology, Aesthetics and Technique.* ET by Steven Bigham. Oakwood Publications ^{4}1999.

Kurt Weitzmann (and o.): *The Icon.* New York 1982.

Christian Iconography – English Outline

Preliminary Remarks 1

I. The Significance of the Icon 3-5
1. Psychological Operation 3
2. Social Effect 3
3. Religious Function 4

II. Topics and Iconographic Patterns 5-8
1. Portrait: Autonomous Image of a Person 5
2. Scenery: Complex Image of an Event 6
3. Instruction: Theological Image of a Dogma 7

III. History 8-12
1. Origins, Roots 8
2. Development 10
3. Iconoclasm 11

IV. Theology 12-17
1. Iconoclastic Arguments 12
2. Iconophile Arguments 12
3. Philosophical Background 15
4. Western Retention and Eastern Enthusiasm 16

V. Word and Image: Literary Sources 18-22
1. Holy Scriptures 18
2. Apocryphal Writings 19
3. Liturgical Texts 19
4. Hagiographic Texts 21
5. Patristic Texts 22

VI. Study of Selected Icons 22-29
1. Christ 22
2. Mother of God 23
3. Saints 25
4. Feasts 26
5. Didactic Icons 27

VII. Liturgy and Icon **29-32**
1. Realization, Actualization 29
2. Celebration, Praise 30
3. The Iconostasis 30
4. Theosis, Divinization 31
5. Liturgical Text 32

VIII. Aesthetic Elements **32-36**
1. Western and Eastern Religious Art 32
2. The Language of the Icons 32
3. Antinaturalism 33
4. Geometric Structures 34
5. Perspective 34
6. Colours and Light 35

IX. Technical Aspects **37-41**
1. Board, Frame, Braces 37
2. Fabric, Glue, Levkas 37
3. Drawing 38
4. Gilding 38
5. Colour, Egg Tempera 39
6. Greek and Russian Techniques 39
7. Inscriptions 40
8. Varnishing 40
9. Metal Covers 40
10. The Iconographer and His Work 41

Conclusion **41**

Pictures 45

Select English Bibliography 46

Publications of The SEERI

I. **THE HARP**
Vols. I - XVI

II. **MORAN ETHO** series : Monograph Series : occasional publication.

1. Wolfgang Hage (University of Marburg, Germany) :
   Syriac Christianity in the East. .
2. Sebastian P.Brock (Oxford University, U.K.)
   Spirituality in the Syriac Tradition.
3. J.P.M. van der Ploeg (University of Neijmegen, The Nederlands)
   The Book of Judith, Syriac Text and English Translation.
4. Sebastian P. Brock
   Burial service for Nuns (West Syrian Liturgy), Syriac Text with translation.
5. Paul S. Russel (U.S.A.)
   St. Ephraem the Syrian and St. Gregory the Theologian Confront the Arians.
6. Sebastian P. Brock
   Bride of Light.
7. Sidney H. Griffith (The Catholic University of America)
   Syriac Writers on Muslims and the Religious Challenge of Islam.
8. Alison Salvesen (Oxford,U.K.)
   The Exodus Commentary of St. Ephrem.
9. Sebastian P. Brock
   A Brief outline of Syriac Literature.
10. Baby Varghese : Dionysius Bar Salibi
    Commentary on the Eucharist.
11. Curian Kaniamparambil Cor-Episcopa
    The Gospel of St. Mathew.
12. Baby Varghese
    John of Dara - Commentary on the Eucharist.
13. Francis Acharya
    The Ritual of the Clothing of Monks.
14. Curian Kaniamparampil Cor-Episcopa
    Syriac in Six Months.
15. Geevarghese Chediath
    Mar Babai the Great - Some Useful Counsels on the Ascetical Life.
16. Prof. O.M. Mathew Oruvattithara
    Church and Sacraments.
17. John Madey
    The Hierarchy of the Churches of East and West Syriac Traditions.
18. Dr. Mar Aprem
    The Assyrian Church of the East in the Twentieth Century
19. Dr. Curien Kaniamparampil Corepiscopa
    A Concise Syriac - English Dictionary
20. Dr. Jean-Paul Deschler
    Christliche Ikonographie (Christian Iconography)

SEERI Offers

- Course of initiation into Syriac literature for students going to universities abroad for higher studies and to the M. Th. students in India
- Regular classes in Syriac language for interested candidates.
- Syriac intensive courses, held yearly for 7 weeks during the summer vacation.
- Lecture series on the history and patrimony of Syriac Churches and on other selected themes by eminent scholars.
- Seminars and classes on various aspects of Syriac theology.
- An introductory course on spirituality based on Syriac liturgy.
- Training course with one full day class every week for talented students for translating Syriac poetical works into Malayalam poetry.
- In collaboration with the Mahatma Gandhi University, Kottayam
  - Master's degree course in Syriac language and literature.
  - Research programmes leading to Ph. D in Syriac language and literature.
  - A single semester certificate course in Syriac language.